DER MEISTER VON FLÉMALLE

UND

ROGIER VAN DER WEYDEN

STUDIEN UND UNTERSUCHUNGEN ZU IHREN
WERKEN UND ZU IHRER ENTWICKLUNG

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

BEI DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

ALBERT LUDWIGS-UNIVERSITÄT ZU FREIBURG I. BR.

ACAD
LUDOVIC.
BIBL.

VORGELEGT VON

FRIEDRICH WINKLER

AUS PREHNA (S.-A.)

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1913

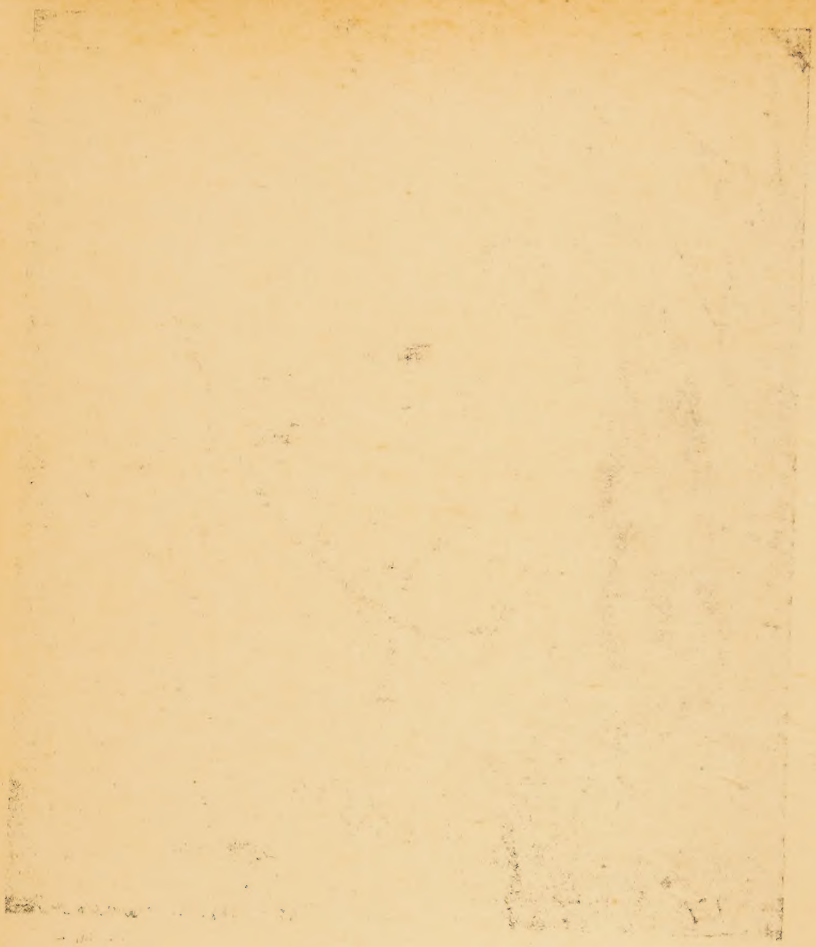
Mündliche Prüfung: 24. 2. 1912.

Referent: Prof. VÖGE.

Paris, Louvre.

R. van der Weyden, Silberstiftzeichnung

(zu S. 56 f.).



MEINEN ELTERN

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545322_0149

INHALT.

Seite

I. Material zum malerischen Werk des Meisters von Flémalle 1
a) Eigenhändige Werke 1
b) Auszuscheidende Bilder und neue Werke von Schülern und Nachahmern 10
c) Rekonstruktionsversuche von verlorenen Werken 20

II. Versuch einer chronologischen Ordnung der Werke des Meisters von Flémalle 27

III. Material zum malerischen Werk des Rogier van der Weyden 46
a) Eigenhändige oder auf Entwürfe Rogiers zurückgehende Werke . 46
b) Rogier als Madonnenmaler 58
c) Drei rekonstruierbare Bilder des Rogier 78

IV. Chronologische Ordnung der Werke des Rogier 95

BÜCHER, DIE NUR MIT VERFASSERNAMEN ZITIERT WURDEN.

Crowe-Cavalcaselle, The early Flemish painters. Ausgabe von A. Springer. Leipzig 1875.

Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. Bd. VIII (hrsg. von O. Eisenmann). Düsseldorf 1876.

Hymans, Le Livre des Peintres de C. van Mander. 2 Bde. Paris 1884.

von Tschudi, «Der Meister von Flémalle» in Jahrbuch der preuß. Kunstsamml. 1898.

Friedländer, Bericht über die Brügger Leihausstellung 1902 im Repertorium für Kunstwissenschaft 1903.

Hulin, «Catalogue critique» der Brügger Leihausstellung 1902.

Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig 1906.

Maße sind in Zentimetern angegeben, Höhenmaße zuerst.

I.

MATERIAL ZUM MALERISCHEN WERK DES MEISTERS VON FLÉMALLE.

A. EIGENHÄNDIGE WERKE.

TSCHUDIS Aufsatz[1] ist erst vor 1 1/2 Dezennien erschienen und darf gewiß als Muster gründlicher Verarbeitung des Stoffes gelten. Trotzdem hat sich neuerdings das Material in ungeahnter Weise vermehrt, besonders zwar an Stücken zweiten und dritten Ranges und solchen problematischen Charakters. Es war mein Bemühen, das seit Tschudis Arbeit aufgetauchte zu sammeln. Bei der außerordentlichen Versprengtheit des Materials und der Literatur ist eine wohl noch an manchen Stellen lückenhafte Zusammenstellung herausgekommen.

F. Witting hat das Verdienst, auf ein Original in Aix-en-Provence hingewiesen zu haben. Hulin schrieb im «Catalogue critique» eine Zeichnung dem Meister zu, die zumindest ein bedeutendes Gemälde des Meisters uns erhalten hat. W. R. Valentiner machte mich auf ein Werk in Amerika aufmerksam. Die häufig kopierte Kapellenmadonna, die Tschudi noch nicht aufnahm, scheint ebenfalls dort im Original zu sein. Dazu kommt ein Porträt als sicherer wissenschaftlicher Zuwachs, mehrere Gruppen von vermutlichen, bisher nicht berücksichtigten Kopien nach verschollenen Originalen und die in-

[1] Hugo von Tschudi, «Der Meister von Flémalle» im Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsamml. 1898.

zwischen bekannt gewordenen Kopien nach erhaltenen Bildern, die über Tschudis Bemerkungen hinaus nichts Neues brachten.

Andrerseits hielt ich es für meine Aufgabe, ein paar Bilder auszuscheiden, wozu bei anderen Forschern vielleicht mehr die Gelegenheit als die Ueberzeugung gefehlt hat. Es wurde dabei nur das herausgenommen, worüber eine Einigung der Mehrzahl der Forscher zu erwarten ist oder wo ein anderer Kunstkreis mit Sicherheit genannt werden konnte. Es soll nicht behauptet werden, daß nicht auch in Zukunft noch hie und da ein Stück abbröckeln wird.

Zunächst die eigenhändigen Bilder. Die thronende Madonna in Wolken in Aix wurde unmittelbar nach dem Erscheinen von Tschudis Aufsatz von Witting bestimmt[1]. Voll (S. 96) hat Witting widersprochen, m. E. ohne entscheidende Gründe beizubringen. Da das Bild in meiner Chronologie der Werke eine Rolle spielt, dazu an recht entlegener Stelle aufbewahrt wird, bin ich genötigt, näher auf dasselbe einzugehen, zumal Volls strikte Ablehnung den Verdacht erwecken könnte, es handle sich um ein ganz fernstehendes Bild. Er findet im Kindeskörper eine auffällige Verwandtschaft mit dem der Madonna bei Salting (ehem. Slg. Somzée, jetzt Nat. Gallery, London[2]). Es wäre schon an sich auffällig, wenn nur eine solche Detailähnlichkeit bestehen sollte, und tatsächlich findet sich auch noch anderes. Ich würde z. B. viel stärker auf die Aehnlichkeit der Madonna mit jener in Petersburg hingewiesen haben. Ich will natürlich nicht leugnen, daß dieses Kind die Eigenschaften seiner zahlreichen Geschwister aus diesem Kreise teilt, im Gegenteil; es muß aber Wunder nehmen, daß die so frappante Aehnlichkeit der Madonna mit jener in Petersburg überhaupt nicht erwähnt wird. Der Kopf ist Zug für Zug so gleich gebildet, daß man zu der Frage veranlaßt wird, ob hier nicht eine gemeinsame Zeichnung vorlag. Trotzdem findet man den Hinweis bei Voll nicht. Vermutlich würde er das Petersburger Bild gar nicht mit anderen zusammenbringen. Wenigstens nennt er nur die Bilder in Aix, Dijon (Anbetung des Kindes) und Berlin (Christus am Kreuz), bei denen er anscheinend einmal einen gemeinsamen Meister vermutet hat. «Sie

---

1 Zeitschr. f. bild. Kunst 1900, 89 ff.; Gonse, Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, Paris 1900. Eine Abbild. auch in Bouchots Tafelwerk über die Ausstellung der frz. Primitiven 1904. Photo Giraudon Nr. 30 der Ausstellung. — Nach Hulin (S. CLV) findet sich eine Kopie in Douai, die aus der Abtei St. Bertin in St. Omer stammt. Das Original ist nach H.s Vermutung für die Abtei Eaucourt (im Artois) unter dem Abte Pierre l'Escuyer gemalt worden.

2 «Die Arbeit entbehrt der sehr kräftigen und charakteristischen runden Modellierung der Formen» sagt Voll.

scheinen übrigens nicht einmal von einer Hand zu sein» resümiert er allerdings auch hier. Halten wir uns aber nicht an das Petersburger Bild allein. Das Werk des Meisters von Flémalle, auch das von Voll nicht bezweifelte, gibt noch andere Uebereinstimmungen an die Hand. Etwa die Durchzeichnung der inneren Handfläche bei der Maria und der Veronika in Frankfurt. Die Abgrenzung des Daumens gegen die Handfläche durch zwei parallele langgeführte Striche, die Art, wie der Daumenansatz an diesem Handballen markiert ist, ist beide Male täuschend ähnlich[1]. Um uns aber zu vergewissern, daß dies wirklich individuelle Zeichnungsweise eines Künstlers ist, sehen wir uns in den gleichzeitigen Bildern um. Bei Jan von Eyck und seiner Gruppe — hier sind Hände, die Innenflächen zeigen, besonders zahlreich — können wir schließlich nicht erwarten, ähnliches zu finden, aber selbst in den paar Schulwerken des Flémallers ist nichts von dieser Zeichnung zu spüren, die Kopie in Liverpool läßt wohl manches ahnen. Selbst ein so deutlich vom Flémaller abhängiger Meister wie Daret zeigt die Innenfläche der Finger anders (Elisabeth der «Heimsuchung» in Berlin). Oder man verfolge das Motiv des über einem Knie umgeschlagenen Gewandsaumes, wie er sich in leiser Biegung nach unten wendet. Es ist beim Meister recht beliebt: die Barbara des Werlaltars hat es, ebenso die Salting Madonna. Mehr oder weniger abgewandelt kann man es mit seinem müden Abgleiten auch auf der Maria des Mérodealtars und den beiden weiblichen Stehfiguren in Frankfurt herauslesen. Auch ein anderes Motiv beobachtet man öfters: wie nämlich der Saum des Mantels nahe dem rechten Teile der Mondsichel in die Höhe fährt, plötzlich umbiegt und knapp neben dem Saume in gleichem Schwunge wieder herabfährt. Dieses Parallelführen der Säume kommt so am linken Arm der Barbara des Werlaltares, am seidenen, reich gefältelten Aermel der Veronika vor, um nur sichere Werke zu nennen. Weiter die Zeichnung des Handrückens. Hier führt der Flémaller regelmäßig den Einschnitt beim Daumen allzu tief in den Handrücken hinein, den kleinen Finger spreizt er von den übrigen ab und beugt ihn in den oberen beiden Gliedern wieder zu den anderen Fingern zurück. Als besonders charakteristisch vergleiche man die rechte Hand der Frankfurter Madonna mit der linken des knieenden Stifters auf dem Bilde in Aix. Von dem farbigen Eindruck des Bildes haben wir bisher noch ganz abgesehen. So tritt bei dem Augustinus rechts jene vom Meister oft bevorzugte Farbenzusammen-

[1] Stark verwandt, aber nur «verwandt», ist auch die rechte Hand des rückwärtigen Kriegsknechtes auf dem Frankfurter Fragmente der Kreuzabnahme.

stellung von violett und gelb auf, die wir z. B. auf der Berliner Kreuzigung, der Anbetung in Dijon bewundern. Die Zeichnung und Färbung der Stadt ist ebenfalls sehr charakteristisch. Sie wird immer sehr klein, spitz und genau gegeben und ist auf dem rechten Flügel des Mérodealtars, der Saltingmadonna, dem Dijoner Bilde und in Aix ohne Rücksicht auf die Lage im Bilde fast genau in gleicher Größe und in gleichen Farben gegeben[1].

Aber das sind doch schließlich Nebensachen! Dinge, die man erst fordert, wenn man eine Bestimmung der ersten Minuten kontrollieren will. Wo findet man überhaupt diesen etwas wirren und gehäuften Faltenwurf, wie er sich über Bank und Füße der Maria ausbreitet? Diese dürren und in der stofflichen Charakteristik des Fleisches doch so ausgezeichneten Hände? Wo dieses pretiöse Zugreifen, diese Farben, diesen Madonnentypus, wenn nicht beim Meister von Flémalle?

Eine Zugehörigkeit zum Wirkungskreise des Flémallers läßt sich m. E. nicht bestreiten. Voll spricht dem Meister jede Möglichkeit ab, seinen Stil zu variieren, wenn er die Bildergruppe in Berlin, Dijon, Aix ausscheidet. Es ist bezeichnend, daß sich in seiner Liste außer den beiden Werken der Frühzeit (Mérodealtar und Saltingmadonna) nur solche größeren Formates finden. Weil der Meister in diesen Bildern kleinen Formates zierlicher wirkt, glaubt Voll seine Hand nicht darin erkennen zu dürfen. Für mein Empfinden ist die Aenderung im Vergleich zu den tatsächlich vorhandenen Uebereinstimmungen gering. Es kann sich für uns nur um die Frage handeln, ob eigenhändig oder nicht, und ich glaube, daß nach unseren bisherigen Begriffen von Eigenhändigkeit und Schulgut das Stück nur als eigenhändig gelten kann. Man sehe nur, wie der anscheinend angesehene Daret bereits stümperhaft lahm und sehr andersartig daneben arbeitet, dessen enge Beziehungen zum Meister von Flémalle überdies durch Entlehnungen beglaubigt sind. — Das Bild ist in einigen Stellen kleineren Umfanges derb ausgebessert, stärker gelitten hat nur die linke untere Ecke.

Im Zusammenhange mit diesem Bilde führt Voll zuerst den

---

[1] Jan van Eyck gibt auch diese eng zusammengedrängten Städte im Hintergrunde in kleinstem Format, doch sind bei ihm Phantasiegebäude nicht selten. In der Farbe sind beide Künstler durchaus verschieden. Jan gebraucht warme, der Flémaller kühle, frische Töne. Rogier geht einen Schritt weiter: die Stadt sitzt im Mittelgrund, ragt auch in den Vordergrund hinein. Sie ist größer im Verhältnis zu anderen Bildteilen als bei den beiden Meistern. Die perspektivischen Schwierigkeiten sind bei Rogiers Darstellungsweise größer und tatsächlich sind die Mängel der perspektivischen Zeichnung bei Rogiers Stadtansichten leichter zu erkennen.

hl. Petrus bei Heyl (Darmstadt) in diesen Kreis ein, veranlaßt durch die Uebereinstimmung mit dem Petrus des Bildes in Aix. Ich kenne das Original nicht, vermisse aber bereits auf der Photographie den stets ähnlichen Faltenwurf des Meisters. Vielleicht ist das Bild gar nicht niederländischen Ursprungs[1].

Im Louvre findet sich die Zeichnung einer Madonna mit Kind von Stiftern verehrt, mit dem hl. Roger und der hl. Katharina als Schutzheiligen. Hulin (S. XXXVI) wies sie zuerst dem Meister zu. Die Attribution erscheint mir um so verdienstvoller, als das Werk, wenn erhalten, als eins seiner bedeutendsten zu gelten hätte. Die Gruppe der Madonna mit dem Kinde mit dem leise geneigten Kopfe, der zierlich zufassenden Hand findet sich am ähnlichsten bei der Madonna in Aix. Nur wirkt jetzt alles reifer. Die Neigung des Kopfes Mariä war in Aix noch zaghaft. Der rechte Arm klebte an der Hüfte. Jetzt senkt sich das Köpfchen entschieden, fast schelmisch möchte man meinen, die linke Hand mit dem dem Kind so begehrenswert erscheinenden Gegenstand ist weit abgezogen, kurz, die Bewegungen sind gelöster, auch von entschiedenerer Ausdeutung im Ausdruck. Die Psyche des Kindes ist eindringlicher gegeben. Es ist wirklich ein hübscher Einfall, wie die Mutter, den Kopf geneigt, mit spitzen Fingern den Gegenstand präsentiert und der kleine Bursche etwas bequem und faul im Arm der Mutter zurückgelehnt, doch in echt kindlichem Alles-Haben-Wollen begehrlich danach langt. Es ist die gleiche Fixierung eines Momentes wie bei der Salting- und Frankfurter Madonna. Bei ersterer lehnt der gesättigte Knabe — wortlos möchte man sagen — ab, weiter zu trinken, indem er den Kopf zurücklehnt, uninteressiert ins Weite blickt[2] und müßig mit den Fingern spielt; bei der Frankfurter Madonna aus Flémalle wird das gleichmäßig ernsthafte Trinken ganz außerordentlich frappant gegeben. Die verblüffende Lebenswahrheit der Kinder unseres Meisters erhellt aus einem Vergleiche des Frankfurter Bildes mit der Luccamadonna des Jan, dem gewiß große Scharfäugigkeit seiner Umwelt gegenüber nicht abgesprochen werden kann. Und doch, wie steif, wie wenig nach Kinderart trinkt hier der Knabe, wie wenig glaubhaft erscheint ein säugendes Kind, das stracks aufgerichtet auf dem Schoße der Mutter sitzt! Diese Un-

---

[1] Abb. bei Clemen u. Firmenich-Richartz, Die Düsseldorfer Ausstellung 1904. München, Bruckmann.

[2] Man vergleiche dazu die hübschen Beobachtungen bei Lichtwark über Kinderbilder: «Kleine Kinder sehen ins Leere usw.» (Uebungen in der Betracht. v. Kunstwerken, 6. A., S. 53.)

berührtheit, die objektive Schilderung der Kinder macht den Reiz der Madonnen des Flémallers aus, nichts Zurechtgestutztes ist zu finden. Wohlgemerkt nur bei den Kindern. Hier ist er der aufmerksamste Beobachter in der niederländischen Malerei auf lange hinaus geblieben. Es ist bei ihm allerdings mehr ein eminent genaues Abschreiben des Beobachteten, als ein Durchdringen der Psyche des Dargestellten von sich aus. Voll meint wohl (für unsere Absichten etwas zu allgemein) das gleiche (S. 89): «Er hat für uns etwas selten vertrautes durch eine fast naive Art, mit der er alle Formen, Bewegungen und Vorgänge recht deutlich zu machen versucht».

Auch rein stilkritisch läßt sich die Attribution beweiskräftig machen. Der Faltenwurf der Madonnengruppe und des Kissens, der Typus des Kindes und der Madonna u. a. m. wären hier anzuführen. Vollkommen paßt hierzu die Tracht der Stifterin und der Katharina. Sie dürfte schon in den 40er Jahren des 15. Jahrhunderts nur mehr selten getragen worden sein[1].

Eine Frage blieb offen. Haben wir es mit einem Entwurf oder einer Nachzeichnung zu tun?

Hulin glaubte hierin mit großer Wahrscheinlichkeit eine eigenhändige Zeichnung des Meisters erblicken zu dürfen, er betonte schon: im Gegensatz zu der Mehrzahl niederländischer Zeichnungen dieser Zeit[2]. Ich glaube, man darf sich entschiedener für Kopie aussprechen. Allerdings ist die Zeichnung schlecht erhalten und scheint ursprünglich ein einfacher Entwurf mit dem Silberstift gewesen zu sein, später sind dann vermutlich die Hauptlinien mit Tinte nachgezogen worden. Ich möchte diese eilig flotten Striche, die immer an der richtigen Stelle des Faltenberges sitzen, die andeutende und doch richtig andeutende Zeichnung der Hände und Finger einem so frühen Quattrocentisten nicht zutrauen. Dazu paßt auch die auffällige Tonigkeit des Blattes: wie etwa die Landschaft hinten mit dem ausgedrückten Pinsel hingegestrichen wurde, wie die verschiedene Helligkeit der Schatten an Fensterkreuz und Fensterflügeln, in den Nebenräumen angedeutet ist, das ist von außergewöhnlicher Treffsicherheit. Die Tinte ist von jener häßlichen, braungelben Färbung, wie wir sie oft im 16. Jahrhundert antreffen, in Zeichnungen des 15. Jahrhunderts ist sie meist tiefschwarz. Auch verblöden alle mir sonst bekannten Nachzeichnungen des 15. Jahrhunderts das Vorbild stärker und sind durchweg von einer allzugroßen Genauigkeit in der Wiedergabe des Details; es müßte schon ins

[1] Vgl. darüber Erörterungen unten S. 29 f. und Kap. III A.

[2] Soweit ich sehe, hat sich niemand über dieses wichtige Werk geäußert.

16. Jahrhundert gegangen werden, um ähnliches zu finden. Originalentwürfe des 15. Jahrhunderts in Feder sind selten und spitzer im Strich[1].

Das Bild des Christus und der Maria bei John G. Johnson in Philadelphia, scheint mir zweifellos ein eigenhändiges Werk des Meisters zu sein. Friedländer und Valentiner haben es bereits so bestimmt[2]. Wer den Typenvorrat des Meisters kennt, kann der Bestimmung der beiden Gelehrten nur beipflichten. In Photographie wirken die beiden großen Köpfe zunächst etwas außergewöhnlich, aber wer die Saltingmadonna je gesehen hat[3], mit der derben Fülle des Haares, mit den Schatten in den Mundwinkeln, dem pastos aufgesetzten Weiß auf den Fingern, mit den allzu genau eingezeichneten Falten an den Gelenken, wird hier in der Maria die nächste Verwandte finden. Zum Christus fehlen leider die Analogien, da dieser Typus — fast jeder niederländische Meister hat ihn wohl einmal gemalt, er findet sich im Stile des Eyck, Rogier bis zu Marinus — in seiner bestimmten ikonographischen Fassung sonst nicht mehr beim Meister vorkommt. Hier wäre höchstens die so charakteristische Zeichnung des Augenlides des Christus, über die anläßlich des Berliner Porträts näheres gesagt werden soll, und das rundlich kleine Kinn der Maria anzuführen, wie es der Meister bis zuletzt beibehielt. Im allgemeinen steht in der Haltung, Zeichnung des Halses, Mundes und der Silhouette der Kopf der Maria des Flémallealtars ebenfalls nahe. Wer sich die Zuschreibung durchaus nach Art eines Rechenexempels beweisen lassen will, muß schon auf die scheibenförmigen Heiligenscheine mit den täuschend nachgeahmten Edelsteinen darin hingewiesen werden. Der des Christus kommt sogar mit ganz ähnlicher Zusammenstellung der Steine bei dem Kinde der Frankfurter Madonna vor. M. W. findet sich in der niederländischen Kunst nur auf diesen beiden Tafeln der Heiligenschein in dieser Art. Außerdem kenne ich nur die Genfer Anbetung der Könige von Witz, wo die Edelsteine so täuschend als dem goldnen Heiligenschein aufgedrückt behandelt sind.

Des öfteren wurde bereits mit größerer oder geringerer Bestimmtheit auf den Meister von Flémalle auch die Madonna in der Kapelle

[1] Aus benachbarter Gegend haben wir z. B. die beiden Witzartigen Blätter der Slg. Lanna (jetzt Albertina, Wien) mit dem Petrusmartyrium und der Enthauptung Johannis. Sie sind unserer Zeichnung ähnlich, aber dünner im Strich und ohne die auffallende tonige Haltung.

[2] M. W. nirgends kritisch besprochen, kurz erwähnt im «Connoisseur» XXII.

[3] Die Abbildungen — auch die bei Tschudi — geben gerade bei diesem Bilde einen falschen Eindruck von dem reizvoll frischen farbigen Charakter.

mit zwei musizierenden Engeln zurückgeführt[1]. Dr. Valentiner glaubt das Original in dem Exemplar des Metropolitan-Museums erblicken zu dürfen. Ich hielt das im Burlington Magazine VII, 238 abgebildete für das Original, beide sind ev. identisch.

Wie dem auch sei, kein Zweifel, daß für die zahlreich vorkommenden Wiederholungen ein Original des Flémallers maßgebend war. Ich habe mir folgende Kopien aus Literatur und Galerien zusammengestellt, wobei nicht ausgeschlossen ist, daß eines oder das andere der auf Auktionen vorkommenden identisch ist:

Agram, Galerie Stroßmayer[2].
Cadiz, Museum.
Graz, Privatbesitz.
London (Nat. Gallery, Slg. Salting).
» (J. Mann, Brügger Leihausst. 1902, Nr. 89).
» (Robinson, Burl. Fine Arts Club 1892, Nr. 320[3]).
Madrid (Prado Nr. 1920).
New-York (Metropol. Mus.).
Nürnberg (Germ. Mus. Nr. 65).
Paris (Louvre).
» (Slg. A. Bossy, Abb. Les Arts Bd. 3, 1904, H. 35.)
Sevilla, Universitätskirche (Altar des Pacheco).
Sigmaringen (Nr. 19).

---

[1] Holmes, Burlington Magazine 1905/06, VIII, 351.

[2] Abb. L'Arte VII 438. Nach Frizzoni findet sich ein anderes Exemplar in der Samml. E. de Sainville in Paris.

[3] Anscheinend das beste Exemplar, wenn es das im Burl. Mag. VII, 238 von Robinson abgebildete ist. — In einem späteren Aufsatz (ebda. S. 387) berichtet R., daß die Kapelle der älteren Kathedrale von Salamanka eine gleiche Apsis habe wie die des Tafelbildes und der Meister also in Spanien gewesen sein müsse. Leider gibt er keine Abbildung. Vielleicht darf man auch ohne eine solche an der Richtigkeit der Beobachtung zweifeln. Der Charakter der Kapelle des Bildes ist so wenig spezifisch spanisch, es ist im Gegenteil ein so allgemein gehaltener Bau, daß man wohl fragen darf, ob der Meister überhaupt ein bestimmtes Vorbild im Auge hatte, und wenn, ob er dieses nicht ebensogut in Belgien oder Frankreich finden konnte. Noch bedenklicher machen die im gleichen Aufsatz für den Meister von Flémalle in Anspruch genommenen Werke der Slg. Cook in Richmond, die zweifelsohne rein spanisch sind. — Beziehungen zu Spanien scheinen mir trotzdem bei dem Meister nicht ausgeschlossen, wenn ich mich dabei auch nur auf die Vermählung Mariae im Prado stützen kann. Abgesehen von den seltsamen fratzenhaften Typen, die man maurisch genannt hat, enthält das Bild auf der Rückseite zwei bisher unbeachtete Einzelfiguren in Grisaille, die zu dem schönsten gehören, was der Meister schuf. Man ist nicht gewöhnt, auf niederländischen Bildern diese Heiligen zu sehen; den San Jago (Jacobus major) und die Gestalt des Glaubens (Santa Fe). Dem San Jago begegnet man auf Schritt und Tritt in Spanien und es wäre wohl denkbar, daß das Bild, auch wegen seiner phantastischen Kostüme, für Spanien gearbeitet wäre.

Ehemals:
Slg. Ruhl, Köln.
Aukt. Rohan, Paris 1890.
» Hulot, »
» D. Schevitsch (4. 4. 1906), Paris.

Analogien zum Meister von Flémalle finden sich leicht, wie überhaupt dieses Bild wohl fast einmütig dem Meister zuerkannt werden wird. Die schwere Fülle dichten Haares haben auch die anderen Marien, hier ganz besonders weich das Gesicht umrahmend und dem Kontur von Kopf und Schultern folgend. Bei den frühen Bildern, dem Mérodealtar und der Saltingmadonna fließt es noch ungeschmeidig über Schultern und Arme herab. Der Typus ist jener der Maria in Dijon, nur feiner und schmaler, das Kinn etwas knospenhafter. Faltenwurf und Engeltypen kann man ebenfalls dort finden. Besonders schön ist das Gewand gegeben. In steilem Fall stürzt es vom linken Arme der Maria herab, um sich unten in elegantem Auf und Ab der Kurven zu Füßen der Madonna hinzuschmiegen. Rechts grenzt das Gewand die Figur in einer fast zu harten Linie ab, links entspricht dem eine köstlich weiche, etwas schlaff sich herabschwingende Gewandfalte[1]. Zwei schmale Engelfiguren in auffallend energisch einander kontrastierter Stellung leihen dieser anmutig feierlichen Schaustellung ihre leisen Melodien. Alles in allem ein Bild von einer selten glücklichen Harmonie in Stimmung und Linienführung.

Bei dem letzten sicheren Bild des Meisters, dem Porträt eines bartlosen Mannes ohne Kopfbedeckung (Berlin) kann ich Volls Ansicht wieder nicht beipflichten, der behauptet (S. 99), daß es sowohl mit dem dort befindlichen Porträt eines Mannes mit Kopfbedeckung als auch mit unserem Künstler überhaupt nichts zu tun habe[2]. Das Urteil ist gewiß zu streng, denn in den allermeisten Fällen sind wir heute in der Lage, ein Bild zu einem bestimmten Kunstkreise in Beziehung setzen zu

[1] Es scheint mir sehr wahrscheinlich, daß die Mad. des Q. Metsijs in Lyon, die Bodenhausen in seinem Gerard David-Buche abbildet (S. 183), von dieser Komposition in Anordnung und besonders im Faltenfluß abhängig ist. Das sehr feine, gut erhaltene Bild (die Abb. gibt bei weitem nicht die Feinheiten) steht den beiden Flügeln der Sammlung Carstanjen am nächsten.

[2] Zuerst eingeführt von Friedländer, Jahrb. d. kgl. preuß. Kstslgn. XXIII, 17ff. Eine Kopie danach sehr wahrscheinlich auf einer Darstellung der Ausgießung d. hl. Geistes («Jan Joest») der Slg. Wesendonck (Bonn, Provinzialmus.), vgl. Westendorp in Zeitschr. f. christl. Kunst 1906, 225. Eine zweite Kopie auf dem linken Flügel eines Triptychons der Metsysschule im Prado (Nr. 1559, Ecce homo) im Gegensinn. Eine dritte soll sich in der Arraser Zeichnungsserie finden und die Bestimmung des Dargestellten danach möglich sein (Entdeckung von G. Hulin, Mitteilung von M. J. Friedländer).

können. In diesem Falle kann nun gar kein Zweifel sein, daß das Bild zunächst in den Kreis unseres Meisters gehört. Erfaßt man auf Grund der Porträts des Kanonikus Werl und des Mannes in London, unzweifelhafte Schöpfungen des Meisters, als die hervorstechendsten Merkmale seines Porträtstiles das etwas schwammige, locker auf dem Knochengerüst lagernde Fleisch, die Faltengruben auf der Stirn, die höchst auffällige, immer gleich wiederkehrende Anlage und Durchzeichnung der Augenhöhle mit den Fältchen am Ober- und Unterlid [1], die langweilige stark vereinfachte Silhouette der abgewandten Gesichtshälfte, so dürfte klar sein, wohin unser Bild gehört. Das andere Berliner Porträt wird durch Vergleich mit dem Stifter des Mérodealtars dem Meister gesichert.

Es heißt jede Variationsmöglichkeit eines Künstlers bestreiten, wenn man weitergehende Uebereinstimmungen fordert. Will man noch gründlicher vorgehen, so vergleiche man noch Schulwerke aus dem Kreise des Meisters, die erfahrungsgemäß oft das am Meister Originale vergröbern und übertreiben. Das Braunschweiger Männerbild, das wohl auch der stärkste Skeptiker mit Tschudi dem Kreise des Flémallers zuteilen wird, hat nun in ganz besonderem Maße die großen, runden, mit reichem Faltengeschiebe umlagerten Augen, jene einförmige Silhouette (sie ist hier erschreckend langweilig und hart).

Auch ein weibliches Bildnis wäre anzuführen, das früher unter Rogiers Namen ging, jetzt dem Meister von Flémalle zugeschrieben wird (London, Nat. Gallery Nr. 1433). Kenner wie Friedländer [2] und Hulin (S. XXXVI) geben neuerdings das Werk dem Meister. Da ich es als sicheres Werk des Rogier ansehe, will ich unten meine abweichende Ansicht darlegen.

B. AUSZUSCHEIDENDE BILDER UND NEUE WERKE VON SCHÜLERN UND NACHAHMERN.

Es sind vier Bilder, die eine nochmalige Prüfung nicht überflüssig erscheinen lassen. Tschudi trat für alle vier noch mehr oder minder bestimmt ein. Das seitdem neu zutage gekommene Material wird sich hierbei mit unterbringen lassen.

Im Brüsseler Museum ist seit einem Jahre eine Verkündigung aufgestellt, die mit dem Anspruche auftritt, dem Museum ein Original

[1] Diese ist sogar bei einem so unindividuellen Kopf wie dem Christus auf dem Bild bei Johnson ganz ähnlich zu beobachten.

[2] Amtl. Berichte a. d. kgl. Kunstsamml. 1908, 27.

des Meisters von Flémalle zuzuführen. Es ist jene schon von Tschudi gelegentlich der Besprechung des Mérodealtars angeführte Verkündigung in belgischem Privatbesitz, die auch nach ihm ev. eigenhändig ist. Bei einem Vergleich mit diesem Altar fällt die größere Kahlheit der Flächen auf. Die einzelnen Farbflächen stehen kalt und hart gegeneinander. Die Arbeit ist wesentlich vereinfacht und routinierter. Trotzdem hat sich der Verfertiger nicht gescheut, einzelnes mühsam und bis in das kleinste Detail hinein zu kopieren: so den Faltenwurf und die Händestellung des Engels, die Profile der Balkenträger. Widersinnigerweise wurden die Schatten der Leuchter am Kamin weggelassen, während sie beim Kehrbesen vorhanden sind. Die geistige Belebung der Köpfe ist gering und konventionell. Auf dem Mérodealtar jenes höchst angespannte Weiterlesen, das vom Eintreten des Engels noch nichts weiß, schlagend deutlich und ursprünglich gegeben, dort ein schämiges, unbestimmtes Kopfneigen mit einer Handbewegung, die verlegen das wiederholt, was der Kopf an Ausdruck brachte.

Der Versuch, das Bild als Vorstufe zum Mérodealtar hinzustellen, muß an den einfachsten Voraussetzungen einer Annahme einer Entwicklung scheitern. Es scheint mir unmöglich, daß ein Meister, der das Sitzen so relativ geschickt und wenig verzeichnet wiedergibt, später so unorganische Figuren, wie die hockende Maria des Mérodealtars zu zeichnen vermag. Das Bild wird als stark veränderte Kopie eines Nachfolgers auszuscheiden sein.

Es ist das nicht das einzige Beispiel dafür, daß der Mérodealtar kopiert wurde, auch in der Plastik geschah es, Tschudi nannte zwei Reliefs in Berlin und Florenz (Bardini). Ein drittes in Magdeburg, als bedeutsame Neuerwerbung publiziert[1], hat ebenfalls die Szene übernommen. Auffälligerweise trifft man im Rheinland und Westfalen gleich vier Wiederholungen, die vermutlich z. T. auf das gemalte Vorbild des Schöppinger Altars zurückgehen. F. Koch machte auf die Abhängigkeit der Verkündigung dieses Altares vom Meister von Flémalle aufmerksam[2], und im Düsseldorfer Ausstellungskatalog von 1904 konnten dann bereits drei Kopien in Plastik nachgewiesen werden: Relief (aus Eltenberg) in Krefeld, Sammlung Löb-Caldenhoff und Sammlung Schnütgen, Köln. Sicherlich sind dies nicht die einzigen Beispiele, die uns erhalten blieben.

Trotz einiger nicht ohne weiteres erklärbarer Abweichungen

---

[1] Zeitschr. f. bild. Kunst 1907, 89.

[2] Repertorium f. Kunstwissensch. XXIV, 290. Abb. Kunstdenkmäler Westfalens, Kreis Ahaus, Taf. 27 u. im Katalog d. Düsseld. Ausst. 1904.

scheint ein Versuch, ein neues Original des Meisters aus dieser Gruppe zu lösen, wenig aussichtsvoll. Die Abhängigkeit vom Meister von Flémalle leidet aber keinen Zweifel.

Ein anderes Werk, das ebenfalls in Beziehung zum Mérodealtar steht, wurde auch schon von Tschudi eingeführt (S. 26): die Verkündigung im Prado (Anderson 16308). Die Maße sollen die gleichen wie jene der Vermählung Mariä im Prado gewesen sein. Wäre dieses der Fall, so kämen wir allerdings sehr in die Enge mit unserer Behauptung, daß hier nur ein Schulwerk vorliegt, denn diese Vermählung hat Anspruch darauf, ein eigenhändiges Werk des Meisters zu sein. Die Maße der Vermählung Mariä sind 78 cm hoch zu 90 breit, die der Verkündigung 76 zu 70 cm. Mir scheint der Unterschied zu groß, als daß man das ausreichend damit begründen könnte, in früherer Zeit sei an den Seiten etwas abgenommen worden; zudem scheinen in dem Bilde rechts und links 10 cm breite Streifen nicht notwendig, ja sie würden den Figuren eine in jener Zeit ganz ungewöhnliche Bewegungsfreiheit gestattet haben. Das Kolorit ist denkbar verschieden. Bei der Vermählung helle strahlende Farben, dort überzieht ein grauer verblasener Ton das Bild. Bedenklicher aber macht folgendes. Tschudi sagte schon, daß die beiden Figuren in Stellung wie in Typus treu nach dem Mérodealtar abgeschrieben seien. Verstehe ich Tschudi recht, so meint er, daß beide Figuren denen des Inghelbrechtsaltars[1] trotz andersartiger Bekleidung in der Stellung sehr ähnlich sind. Vergleicht man aber die beiden Bilder näher, so bemerkt man, daß wirklich abgeschrieben wurde und zwar sehr genau. Der Faltenwurf des Gewandes der Maria ist wörtlich Linie für Linie übernommen und das ist eben das merkwürdige, daß das Gewand allein so sorgsamer Beachtung würdig war. Geben wir noch zu, daß die Lagerung der Maria, ihre ganze Figur von der des Mérodealtars mit Veränderungen übernommen wurde — das dürfte nicht zu leugnen sein — so müssen wir uns doch schon bei dem Engel vorsichtiger verhalten. Hier kann man bei der rechten Hand vermuten, daß sie dem Inghelbrechts Engel abgeguckt sei, aber auch das ist zweifelhaft; Typus, Tracht und Stellung ist anders. Dabei läßt sich ein Fortschritt kaum verkennen. Die Perspektive ist besser geworden (man vergleiche die Bank), die Innenansicht des Raumes ist kompliziert, die Figur der Maria hat bei allem ängstlichen Abschreiben im Faltenwurf doch wesentliche Veränderungen erfahren,

[1] Die Wappen des Mérodealtars sind jetzt als die der Mechelner Familie Inghelbrechts erkannt worden.

die Finger sind gelöster, der Kopf leise geneigt und kleiner, das Haar dünner. Ich kann das nicht damit erklären, daß hier ein spätes Bild des Meisters vorliege, zumal die Analoga zu den mir sicher spät erscheinenden Sachen dürftig sind. Der Unterschied aber, der sich selbst in der treuen Kopie der Maria ausspricht, scheint mir ein so fundamentaler zu sein, daß hier nicht an den Meister selbst gedacht werden kann. Man wird das Bild als eine treue Kopie eines nicht viel späteren Schülers aufführen müssen[1].

Die Anbetung der Könige in Berlin (Nr. 538), die Tschudi als Kopie nach dem Flémaller einführte, und die Scheibler mit Jakob von Amsterdam in Verbindung brachte, wird wohl, nachdem uns durch Hulin[2] Daret bekannt wurde, mit größerer Entschiedenheit in seinen Wirkungskreis gerückt werden dürfen[3]. Zumindest kenne ich kein zweites Werk, das so sehr Anspruch darauf hätte, als Kopie nach Daret zu gelten, wie dieses[4]. Es ist im allgemeinen wie im besonderen der Anbetung der Könige von Daret in Berlin sehr ähnlich. Das Kind ist hier sehr feist mit einem fast kahlen, enormen Kopf, die Umrisse sind sehr summarisch und etwas hölzern, besonders fällt auf, wie wenig der Meister Gelenke wiedergibt. Er verschmäht sogar das vom Meister von Flémalle bevorzugte Einzeichnen von Falten am Ellenbogen, Leib usw. Der unförmige Kopf sitzt auch hier geradezu auf dem Rumpfe selbst; man wird, glaube ich, nicht bestreiten können, daß es unter allen Kindern, nicht nur des Flémallerkreises sondern auch später, nie zwei so absonderlich feiste und doch sich so ähnelnde Kinder gibt, die sich deutlich von denen

---

[1] Zuletzt kommt mir noch Hulins Vortrag im »Bulletin de l'Acad. royale d'Archéol. de Belgique« 1911 zu Gesicht, wonach Hulin, die Brüsseler und Madrider Verkündigung dem Daret als Atelierwerke zur Zeit seines Aufenthaltes bei Campin geben will. Ich kann nicht beurteilen, worauf sich das stützt, betrachte es aber als erwünschte Bestätigung, daß auch Hulin die beiden Bilder ausscheidet.

[2] Burlingt. Magazine 1909; ebda., 1911, XIX, 225. Das Urkundenmaterial ist nirgends ganz vollständig zusammengestellt, da einige unwichtige noch nicht im Wortlaut publiziert sind. Am sorgfältigsten, wenn auch wenig übersichtlich bei M. Houtart, J. Daret. Tournai, H. u. L. Castermann. Die Details, die Hulin über den Arraser Aufenthalt bringt, fehlen noch.

[3] Eine Photogr. m. W. nicht im Handel. Kehrer, d. hl. drei Könige in Literatur und Kunst 2. Bd., 255 gibt eine Abb.

[4] Hier wären auch zwei Bilder in russ. Privatbesitz heranzuziehen, die Friedländer vor der Daretentdeckung den beiden Bildern in Berlin besonders nahestehend nennt (Monatshefte für Kunstwissenschaft 1909, H. 4), dazu das dem Berliner Einzelstück stilistisch verwandte Bild in Utrecht, das der Berliner Katalog schon nannte und das neuerdings in Dülbergs Frühholländern (Bd. 3 Utrecht) abgebildet ist. — Drei Kopien der Berliner Anbetung (Nr. 538) nannte schon der Berl. Galeriekatalog.

des Meisters von Flémalle unterscheiden. Auch der Marientypus ist schwesternhaft. Es ist einer, den man beim Meister von Flémalle nie so vermuten würde, so gleichmäßig breit, mit so niedriger Stirn, mit dem geschlitzten, nur sehr gering geschwungenen Augenspalt. Ein robustes, aber ausdrucksloses schläfriges Gesicht. Damit sind die Aehnlichkeiten nicht zu Ende. Der Mantelsaum der Maria ist mit Buchstaben und mit einem Ornament geziert, wie es verdächtig ähnlich auf dem andern Bild auch vorkommt. Nicht daß diese Dinge überhaupt vorhanden sind, sondern daß sie den herkömmlichen Aehnlichkeitsgrad von Werken gleicher Schule noch übertreffen, ist so merkwürdig. Charakteristisch ist auch die Hütte im Vergleich zum Bilde des Meisters von Flémalle in Dijon. Bei Daret ist beidemale unbehauenes Holz verwendet (auch bei dem Bilde bei P. Morgan), das da abgehobelt wurde, wo die Nägel eingeschlagen werden sollten. An den anderen Stellen blieb die Rinde. Es kommt die hoch hinaufgezogene Landschaft hinzu, die auf allen drei Bildern des Daretaltars, die Landschaft haben, charakteristischerweise wie hier etwa zwei Fingerbreiten unterhalb des oberen Randes aufhört, wie mit dem Lineal abgeschnitten.

Ich brauche wohl nur auf diese handgreiflichen Uebereinstimmungen hinzuweisen, ohne etwa die Form des Turbans mit Krone bei dem jüngsten, die Tracht des ältesten Königs usw., die in ähnlicher Bildung bei den anderen Bildern nachzuweisen sind, näher zu beleuchten[1].

Die drei Bilder mit dem Marientod in Prag, Berlin und London hat ebenfalls Tschudi mit dem Meister von Flémalle in Verbindung gebracht, indem er das Londoner Exemplar nach Bodes Vorgang als eigenhändig in seine Liste aufnahm.

Tschudi u. a. ist zuzugeben, daß die Exemplare in Berlin und Prag rein im Goesstile geschaffen wurden. Man möchte mit sehr großer Wahrscheinlichkeit ein Original des Goes dahinter suchen, so originell ist die Anordnung und Erzählung[2]. Ich kann aber Tschudi nicht folgen, wenn er in dem Londoner Exemplar ein Werk des Meisters von Flémalle sieht. Die Apostel mit den mächtigen Schädeln und dem urweltlichen Gebahren sind ausnahmslos in Goes' Stile, ich

---

[1] Herr Direktor M. J. Friedländer macht mich darauf aufmerksam, daß er das in Rede stehende Bild bereits im Text zum Berliner Galeriewerk ähnlich beurteilt hat.

[2] Eine Zeichnung in Braunschweig, ebenfalls ein Marientod, scheint mir auch eine Nachzeichnung nach einem bedeutenden Werk des Goeskreises zu sein.

würde nicht einen ausnehmen. Ebenso ist es mit dem Faltenwurf, von jener Knappheit und Großartigkeit im Zuge, wie eben nur bei Goes. Besonders charakteristisch ist der Faltenwurf bei dem Manne vorn in der Mitte, wo das Gewand am Boden leicht umknickt. In Miniaturen, die Goes beeinflußt hat, besonders bei Alexander Bening findet man ständig dieses Motiv. Demgegenüber sind mir die Züge, die den Stil des Flémallers verraten, zu nebensächlich, mehr nach Art von Zutaten aussehend. Allerdings Merkmale seines Stiles finden sich, man kann sie ziemlich genau aufweisen: der Marienkopf (dem des Augustinus auf dem Aixer Bild verwandt), die Gruppe des Christus mit den Engeln und die Aussicht durch das Fenster. Die koloristische Behandlung des Bildes ist nicht nach Goes' Art, doch ist sie auch zu blinkend und farbenfroh für den Flémaller. Zieht man nochmals in betracht, das die meisterhafte Komposition jener des Marientodes von Goes (Brügge) nahe steht, daß Typik und Faltenwurf rein nichts vom Meister von Flémalle enthalten, wohl aber durchaus Elemente der Kunstweise des Goes sind, so wird man, glaube ich, bei einem Vorbilde des G o e s bleiben müssen.

Werke von Schülern scheinen nicht häufig zu sein. Tschudis Liste läßt sich nur um weniges vermehren, falls wir in Daret und Rogier nur ideelle Schüler erkennen.

Die neuerworbene Verkündigung in Brüssel, jene im Prado mögen von Schülern geschaffen sein. Vielleicht weilte auch der westphälische Meister des Schöppinger Altars in seinem Atelier.

Auf der Brügger Leihausstellung 1902 (Nr. 341) wurde das Altarbild der Kirche zu Hooghstraeten bekannt, das deutlich den Einfluß des Flémallers zeigt. Es ist insofern von Wert für uns, als es zeigt, daß die Madrider Vermählung Mariä des Meisters kein flämisch-spanisches Mischprodukt sein kann, wie Voll nach einer früheren, jetzt aufgegebenen Ansicht Karl Justis[1] annahm. Die Abhängigkeit von dem Bilde im Prado ist unverkennbar.

Mir ist nur noch eine Madonna einer Wiener Auktion[2] bekannt, die von einem eigentlichen Schüler des Meisters sein könnte. Das große Gewandstück von den Knien der Jungfrau abwärts mit seinen unruhig wirren Falten erinnert deutlich an den Meister, ebenso das Kind. Fraglich bleibt, ob der Künstler nicht direkt die Saltingmadonna imitierte. Die Bogen in den Ecken und die Hände der Maria sind schon im Stile des Rogier.

---

[1] Miszellaneen aus drei Jhdtn. span. Kunstlebens. Bd. I.
[2] Auktion Weniger u. Strach 1906, Abb. im Aukt.kat.

Stilelemente dieser beiden Meister gemischt trägt auch ein Schmerzensmann mit einem Engel in der Slg. Traumann (Madrid). Bertaux[1] hat das Bild mit Entschiedenheit für nicht spanisch erklärt, wofür man es zunächst ansehen möchte. Sieht man von dem scharfen Schnitt der Augen und Augenbrauen, den blechernen Haarlocken des Engels ab, so mag man sich eher mit einer Taufe auf den Kreis des Meisters von Flémalle befreunden. Die Zeichnung der Lippen findet sich fast konform auf dem Fragment des Schächers in Frankfurt und auch die Bildung des Aktes kann als verwandt genannt werden. Die Finger sind schon typisch im Stile Rogiers und sie sind es auch, die den Glauben an niederländischen Ursprung am ehesten bestärken.

Die vier Kirchenväter der Slg. Martin Le Roy haben mit dem Meister von Flémalle kaum etwas zu tun, sie sind höchstens nordfranzösisch[2]. Hingegen erwarb Herr von Kaufmann in Berlin eine Madonna (nicht im Katalog der Sammlung)[3], die zu den interessantesten Schülerarbeiten der Gruppe gehört. Der Künstler hielt sich deutlich an die Bildergruppe Dijon, Aix, Petersburg oder an die Kapellenmadonna, was den Typus der Madonna anbetrifft. Er ist unbehilflich im Zeichnen, seine Maria besitzt nicht den Liebreiz der Vorbilder, doch ist das Kind mit den in bedenklicher Nähe des Mundes herumtastenden Fingern mit offenen Augen beobachtet. Die Bildung des Kindes erinnert an die feisten kleinen Gesellen des Daret.

Ein Analogon zu der von Tschudi schon zitierten Turiner Madonna (Anderson 10 693) haben wir in einer zweiten in Schleißheim, wo ebenfalls Maria im Vordergrunde eines detailliert geschilderten Zimmers sitzt (Nr. 4562, Photo Bruckmann). Das Motiv des querliegenden Kindes, das die Schließen eines Buches öffnen will und das die Mutter an dem einen Unterschenkel gefaßt hält, ist in Rogiers Kreise mehrfach zu beobachten. Stilistisch läßt sich keine Beziehung zu ihm aufweisen[4].

Eine andere Madonna hat der Stuttgarter Katalog (Nr. 118,

---

[1] Mündl. Mitteil. des Herrn Traumann.

[2] Publikation der Slg. Bd. V.

[3] Friedländer, Onze Kunst 1906, II, 32.

[4] Es ist mir nicht zweifelhaft, daß dieses nicht allzu feinfühlige Motiv, wie Maria das Kind an einem Bein gefaßt hält, von Rogier, vielleicht über Bouts, bei dem es sich auch findet, nach Deutschland wanderte: Herlin, Madonna mit Stiftern von 1488 in Nördlingen und Wolgemut, Anbetung d. Könige, Zwickauer Altar von 1479.

Photo Hoefle) auf Q. Metsijs getauft, um die Forscher auf seinen Wert aufmerksam zu machen. Die Landschaft ist typisch für den Kreis des G. David in der Form der Architekturen und der hellgrünen und hellblauen Farbe. Die Madonna ist unter Einfluß eines Bildes des Flémallers entstanden. Das Gesichtsoval, das reiche Haar erinnert sofort an die Kapellenmadonna unseres Meisters. Auch die hockende Stellung der Madonna ist in diesem Kreise nichts seltenes.

Bei der Suche nach neuen Kopien nach Werken des Meisters muß vorzugsweise die Madonna in Petersburg genannt werden, die anscheinend wegen des originellen Motivs besondere Beachtung bei den späteren fand[1]. Das Bild wurde von Patinir, wie Tschudi beobachtete, in der Ruhe auf der Flucht im Berliner Museum kopiert. Es gibt noch andere Kopien, die allerdings das Züchtigungsmotiv des Meisters von Flémalle ebenso zweideutig wie das Original oder überhaupt nicht geben, während es die Berliner Madonna des Patinir ganz ausgesprochen hat. Die mehrfach erwähnte Madonna der Sammlung Cook in Richmond übernimmt das Motiv ziemlich deutlich[2]. Auch die Madonna Nr. 549 in Brüssel ist sicherlich von diesem Petersburger Bilde abhängig. Es erscheint zweifellos, daß das Kind übernommen wurde, vielleicht nach einer etwas veränderten Replik. Trotzdem daß eine einfache Darstellung der Madonna in Halbfigur mit Kind gegeben war, treffen wir jenes kurvenartig gelagerte Kind mit dem ängstlichen Blick in dem nach der Mutter umgewendeten

---

[1] Unverständlich bleibt Volls Bemerkung, daß die Madonna die Hand wärmt, um das Kind nicht durch Berührung mit den kalten Fingern zu erschrecken, während die andere Anschauung, daß Maria ihr Kind strafen wolle, dem Meister «eine Neigung zu genremäßiger Erzählung» supponiere, die «ihm und seiner Zeit ganz fremd gewesen ist». Volls Ausdeutung (die schon Tschudi wohl noch wahrscheinlicher so andeutete: die Madonna hält die aus dem Kamin kommende Wärme ab) supponiert dem Meister nicht minder Neigung zu genremäßiger Darstellung, und es ist das auch nichts jener Zeit fremdes, im Gegenteil, gerade mit dem Auftreten des Rogier verschwinden diese hübschen Beobachtungen: Joseph als Mausefallenverfertiger, Joseph, der den Brei kocht, Maria, die sich beim Lesen vom Verkündigungsengel überraschen läßt. Der Flémaller ist in der niederländischen Kunst derjenige, dem am ersten solche Auslegungen zuzutrauen sind. Man höre Hulin (S. XLIII): «l'art de celui-ci (sc. der M. v. F.) est essentiellement narratif . . . il a introduit dans la peinture de tableaux des manières de concevoir qui . . . étaient propres aux enlumineurs».

[2] Da nur eine einzige Falte links wörtlich aus dem Petersburger Bilde genommen wurde, andrerseits der Faltenwurf in der Anlage und Durchführung einer Madonnengruppe, die weiter unten zu behandeln ist, sehr nahe kommt, möchte ich das Ganze als eine Kompilation alter Werke auffassen. — Ganz eindeutig ist das Motiv der die Hitze abwehrenden Maria auf dem interessanten Teppich mit Szenen des Marienlebens in Notre-Dame in Beaune (Abb. Kleinclausz, Dijon et Baune [«Les villes d'art célèbres»] 1907 p. 151/3).

Kopf. Die Unsinnigkeit und Verballhornung des Motivs erhellt zumal aus einem Vergleich mit dem Original. Es ist noch der ausgewachsene derbe Bursche des Petersburger Bildes, wenig durchgebildet und etwas summarisch in den Umrissen. Mit drei vermutlich auch hiervon abhängigen Madonnen kommen wir in den Kreis des Marientodmeisters, der ebenso wie Patinir von antiquarischen Neigungen nicht frei gewesen zu sein scheint: Wien, Hofmuseum Nr. 682; London, Slg. Holford und Paris, Privatbesitz[1]. Auch diesen Darstellungen ist jenes merkwürdig kurvenartig gelagerte Kind eigen, dessen Körper in Proportion und Durchbildung dem früheren so ähnlich ist. Es schwebt mehr in den Händen der Maria, als daß es lastet. Mit größerer Sicherheit fassen wir einen dritten Meister des 16. Jhdt. beim Abschreiben: den Meister von Frankfurt. Sein Hauptwerk im historischen Museum in Frankfurt, der Annenaltar, hat auf dem linken Flügel unsere Petersburger Gruppe. Man könnte noch schwanken — die Figur ist bereits zu stark im Stile des 16. Jhdt. umgearbeitet — wenn er sich nicht im gleichen Bilde als deutlicher Nacheiferer des Flémallers nochmals verraten hätte: die vom Rücken gesehene Frau vorn auf demselben Flügel ist eine in vielen Teilen genaue gegenseitige Kopie der Zelomi der Anbetung des Kindes in Dijon[2]. Nur der Kopf ist jetzt im Profil sichtbar und die rechte Hand greift, wo ein Spruchzettel überflüssig war, in einen Wäschekorb. Der Faltenwurf des Aermels ist trotzdem getreu nach dem Original abgezeichnet.

Die Kreuzabnahme, die uns in der Kopie in Liverpool[3] und dem Originalfragment in Frankfurt erhalten ist, scheint ebenfalls sehr geschätzt gewesen zu sein. Außer den von Friedländer (Leihausstellungsbericht) genannten Teilkopien in Brügge (S. Sauveur[4]) und bei

---

[1] Die beiden ersten abgebildet bei G. Glück, Fälschungen nach Dürer, in «Jahrbuch d. kunsthist. Slgn. des allerh. Kaiserhauses» 1909.

[2] Der Meister von Frankfurt wird sich in Zukunft wohl noch öfters als gedankenloser Abschreiber entpuppen. Er hat auch Goes ausgebeutet, was immerhin des Interesses wert ist, da es dessen neu aufgefundene Anbetung der Könige in Monforte betrifft. Er übernahm die Maria und die beiden ältesten Könige mit den Knappen auf seinem umfangreichen Triptychon in Antwerpen (Nr. 168) und ein zweites Mal in einem sehr bunten Triptychon des Wiener Hofmuseums (Nr. 647). Ein anonymes Werk ebenda kopiert auch Goes' Komposition (Nr. 648).

[3] Nach Weale (Katalog d. Brügger Leihausstellung 1902) war das Vorbild für ein Brügger Kloster gemacht.

[4] Man hat noch nicht bemerkt, daß dieser Meister in demselben Bilde auch aus Dürers Apokalypse kopierte. Ein oder zwei Pferdeköpfe sind deutlich nach den berühmten vier Reitern. Schon 1500! Eine Abb. findet sich in Friedländers Publikation über die Leihausstellung.

Eugen Schweitzer in Berlin, wurde, m. W. zuerst von R. Bastelaer[1], dann auch von Hulin und Durrieu, auf die Darstellung der Heures de Turin als Kopie hingewiesen. Die betreffende Miniatur gehört hier zur jüngsten Gruppe des in so verschiedenen Zeitläufen ausgeführten Werkes. Die 1514 datierte Gregorsmesse (Hamburg, ehem. Slg. Weber) kommt nochmals in Lissabon vor, wie Friedländer im Leihausstellungsbericht vermerkt[2].

Unsicher liegen die Verhältnisse bei dem stark überschätzten Diptychon der Jeanne de France in Chantilly. Hier haben schon Kämmerer und Bock[3] auf Aehnlichkeiten mit unserem Meister hingewiesen. Letzterer hat deutlich die Stellen bezeichnet, auf die auch ich den Finger legen würde. Der Johannes Bapt., die beiden Schächer und die Kriegsknechte rechts sind unter Einfluß von Vorbildern des Meisters von Flémalle entstanden. Es dürfte sich wohl um Nachahmungen bekannter Bilder handeln, wenn sich bisher auch nur für den Johannes eine Quelle nachweisen läßt. Er stimmt in der Zeichnung der Beine ganz auffällig mit dem Johannes des Werlaltares überein. Das Bild als ganzes ist ebenso widerspruchsvoll wie das Sforzatriptychon in Brüssel. Es hat Stilmerkmale des späten Memling, obgleich es nach dem Alter der Dargestellten eigentlich noch vor den Frühwerken desselben entstanden sein müßte[4].

Ein Porträt der Slg. Gumprecht, das auf der Haager Porträtausstellung 1903 zu sehen war, wurde dort als «in der Art des Meisters von Flémalle» bezeichnet. Bei der nicht zu leugnenden zeitlichen Verwandtschaft ist doch die Durchführung breit und etwas grob, so daß das Bild rein äußerlich nicht fein genug für ein niederländisches Bild ist. Es scheint sich mir zwangloser dem Kunstkreise des Witz oder der stark von Burgund genährten oberdeutschen Kunst einzu-

[1] Revue des Bibliothèques et Archives de Belgique 1903, 91.

[2] Eine mir unbekannt gebliebene Kopie soll auf der Ausstellung in Charleroi 1911 aus dem Museum zu Roubaix gewesen sein (Onze Kunst 1912, I, 53).

[3] Ludwig Kämmerer, Memling (Künstlermonographien hgg. von H. Knackfuß). — Bock, Memlingstudien. Göttinger Dissertation 1900, 51.

[4] Beim Sforzatriptychon (Brüssel) ist auch noch vieles ungeklärt, so gewiß auch die Frage der Stifter. Meslin (Onze Kunst 1909, II, 59) hat manche Ungereimtheiten aufgezeigt, die noch nicht beseitigt sind. Dazu ist die Vorderseite im Stile des Rogier, die Rückseite in dem des Memling. Sollten beide Bilder, die in den Madonnenköpfen sehr verwandt sind und die eine für so hohe Besteller ganz auffällig geringe Qualität haben — ich nehme nur die weibl. Heiligen des Sforzatriptychons aus — nicht Erzeugnisse vom Ende des 15. Jhdt. sein, die denselben Zwecken dienten wie die zahlreichen Porträts Philipps des Guten, Philipps des Schönen, Johanna der Wahnsinnigen usw.?

fügen, mag aber auch lokal nahe dieser Kunstquelle entstanden sein, da die Tracht jedenfalls kein Analogon in oberrheinischen Bildern hat.

C. REKONSTRUKTIONSVERSUCHE VON VERLORENEN WERKEN.

Die Versuche, aus Kopien Werke von Bedeutung zu erschließen, sind noch recht spärlich geblieben. Friedländer hat es bei Rogier und Goes mit viel Glück versucht, Tschudi berührt nur gelegentlich diese Frage. Hier, wo es sich darum handelt, den Umfang seiner Tätigkeit, eine chronologische Entwicklung festzustellen, dürfen sie nicht unberücksichtigt bleiben.

Zu betonen ist, daß wenige dieser Fälle ganz auszuschöpfen oder mathematisch beweisbar sind. Brauchen wir auch nicht zu fürchten, daß analog den «Dürerfälschungen» späterer Künstler Rogier oder unser Anonymus Gegenstand absichtlicher Fälschungen waren — es fehlt die wesentlichste Vorbedingung dazu: der literarisch beglaubigte sozusagen internationale Name und als «Tüpfelchen auf dem i» ein allgemein bekanntes Monogramm des Künstlers, das erst ein solches Bild echt machte — so dürfen wir doch nicht verkennen, daß in Brügge und in Antwerpen im Anfang des 16. Jahrhunderts eine Reihe malender Liebhaber alter Bilder existierte, die kaum ihren archaistischen Neigungen nur dadurch fröhnten, daß sie getreulich alte Bilder k o p i e r t e n. Wir wissen wohl bis heute fast nichts von Künstlern des 16. Jahrhunderts, die im Stile alter Meister eigene Bilder schufen, trotzdem bemühte ich mich, Kopien heranzuziehen, die in das 15. Jahrhundert hineinreichen. Hier war man Archaist nicht aus Liebhaberei, sondern aus Verlegenheit und einem guten Teil Denkfaulheit. Hier kann man infolge des stark handwerklich ausgeprägten Werkstattbetriebes damit rechnen, untergegangene Werke in wenig veränderter Form anzutreffen.

Ein leicht entscheidbarer Fall scheint mir der folgende zu sein. Es existieren mehrere Rundbilder, die den Kopf Johannes des Täufers auf einer Schüssel zeigen. Das Motiv ist schon ikonographisch ziemlich eng begrenzt, dementsprechend existieren auch zahlreiche gemalte und geschnitzte Exemplare. Unsere Gruppe hebt sich insofern daraus hervor, daß alle Repliken stilistisch und dem äußeren Charakter nach auf e i n Original zurückgehen. Die Vermutung ist so gerechtfertigt, daß ein angesehenes Vorbild zugrunde liegt. Augenblicklich sind mir

nur drei Exemplare zur Hand: Brüssel[1] (Nr. 550), Köln (Nr. 418), Dijon (Don Maciet). Die stark nach vorn gewölbten Augendeckel, der geschwungene Augenspalt, der wie mit dem Messer in die Haut eingeschnitten ist (vgl. die Saltingmadonna), die lange Nase, besonders auch die Zeichnung der Lippen, die auf dem Frankfurter Originalfragment der Kreuzabnahme oder dem Christus bei Johnson ganz ähnlich ist, scheinen mir mit einiger Sicherheit auf ein Original des Künstlers hinzuweisen. Suchen wir überhaupt ein Bild eines der bekannten Meister dahinter, so dürfte der Flémaller allein in Frage kommen. Die starken Schatten an den Wangen und Schläfen müssen wir allerdings als Zutaten späterer Zeit ausnehmen. Rogier behandelte diese Köpfe charakteristisch anders. Wir können das an dem Johanneskopf, den der Henker auf dem Berliner Johannesaltar in der Hand hält, beobachten. Die Locken umgeben in lebhaft elegant gezeichneten Linien den Kopf, einige, die sich losgelöst haben, züngeln in die Stirn herein, die Durchzeichnung des Gesichtes ist viel weiter getrieben, überhaupt ist der Kopf breiter geworden, das Fleisch hebt sich nicht so stark von den dunkeln Locken ab. Ein zweiter Johanneskopf aus dem Kreise des Rogier kam mit der Schenkung Maciet an das Dijoner Museum. Die Abweichungen sind analog. Hingegen wird man in dem Kopf des Cyrus des Tomyrisbildes in Berlin einen von der gleichen Gesinnung erzeugten erkennen, die unser Rundbild schuf.

Weniger sicher bin ich bei einem zweiten Rundbilde, jener säugenden Madonna im Rund, die oft mit musizierenden Engeln als Gegenstück zu finden ist. Urteilte man nach der Zahl der Kopien, man würde unbedenklich das Werk in das Oeuvre eines angesehenen Künstlers einzureihen haben. Es hat sich ein der Kunstweise des Flémallers nahestehendes Exemplar bei Johnson (Philadelphia) erhalten. Valentiner hält es für eigenhändig, was ich angesichts der guten Photographie, die ich ihm verdanke, nicht glauben möchte[2], wogegen seine Ueberlegenheit gegenüber allen anderen Wiederholungen unbestritten sei. Tschudi (S. 42) kennt wohl ein anderes Exemplar in

---

[1] Als Colijn de Coter. Es verdient, hier angemerkt zu werden, daß im Katalog gleichzeitig (Nr. 598) ein Kopf eines Johannes Ev. als Colijn genannt wird, dessen Herkunft vom Verfasser noch nicht bemerkt wurde. Er ist eine wörtliche Nachahmung des Johanneskopfes der Kreuzabnahme im Escorial, nur sind Hände und ein Kelch hinzugefügt. Das Bild sieht etwas verdächtig aus, da der Johannes analog seinem Vorbilde weint und zugleich den Kelch segnet.

[2] v. Bodenhausen u. Valentiner, Zeitschr. f. bild. Kunst 1911, 183. Hier wird auch eine späte Replik aus nächster Nähe des G. David publiziert.

Frankfurt[1]. Er hält das Bild für direkt von der Frankfurter stehenden Madonna abhängig, es muß aber zugegeben werden, daß sich nirgends eine wirkliche Uebereinstimmung findet[2]. Man kann wohl die allgemeine Anordnung, das ungeordnete wirre Kopftuch, die großen, stark gewölbten Augendeckel, die geschwungenen Augenspalten der Maria, den Typus des Kindes als auffällig verwandt gelten lassen, jedenfalls sind das aber allgemeine Stilmerkmale des Flémallers. Es fällt schwer, das etwas steife Bild der Slg. Johnson als Gegenstand eifriger Nachahmung vorzustellen. Nur der Kinderkopf hat Leben. Die übrigen mir bekannten Wiederholungen sind schwache und trockene Kopien[3].

Eine andere Beobachtung ist erst durch Hulins Hinweis möglich geworden. Er ergänzte Tschudis Beobachtung, daß bei dem Tomyrisbilde der Berliner Galerie aus verschiedenen Gründen die literarische Urquelle, Herodot, nicht benützt sein könne, dahin, daß er das Bild endgültig auf die gleiche Darstellung im «Speculum humanae salvationis» zurückführte[4]. Bei einer der viel verbreiteten Handschriften holte sich der Künstler Auskunft über den Stoff. Zugleich ergaben sich mit dieser endgültigen Feststellung weitere Möglichkeiten. Hatte schon Tschudi es ausgesprochen, daß das Berliner Bild ähnlich den Herkinbaldszenen, den Gerechtigkeitsbildern des Dirk Bouts usw. ursprünglich einem Rathause oder anderem öffentlichen Gebäude als Schmuck gedient habe, so wurde das nun durch Hulins Hinweis noch wahrscheinlicher[5]. Die ganz außergewöhnlich selten dargestellte Tomyrisszene verlangte geradezu nach den übrigen im Speculum als korrespondierend genannten Stücken, nachdem man einmal wußte, daß

---

[1] Das bei Grunelius? Eine Photographie dieses Stückes zeigte mir Dr. W. Cohen.

[2] Die einzige genau nach dem Frankfurter Bilde kopierte Madonna ist die in Halbfigur des Kölner Museums (Nr. 440), die Tschudi zwar noch nicht anführte, die aber von den Katalogen der beiden Galerien richtig bezogen wurde.

[3] Aukt. Nesselrode (Muller, Amsterdam 27. 4. 1909, Nr. 58); Brüssel (Nr. 533); ebda., ehem. Slg. Cardon; Antwerpen (Slg. Mayer van den Bergh); Dijon (Don Maciet); Madrid, Slg. Traumann (Memling nahestehend); Paris, Louvre, Zeichnungssamml. Nr. 20675 (Wasserfarben auf Leinwand); als Plakette in Berlin (Nr. 1250), die dem Don Abbondio gegeben wird. Dr. Valentiner machte mich auf zwei Exemplare in Berliner Privatbesitz aufmerksam. Er nennt auch Gemäldekopien in der alten Slg. Hoogendijck im Haag und bei Dr. F. v. Harck in Seußlitz.

[4] Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand 1901, 222. — J. Lutz u. P. Perdrizet, Specul. hum. Salvat. 1907—1909.

[5] Hulin hat in seiner klugen Weise, alle Möglichkeiten bis zu Ende zu verfolgen, herausgefunden, daß in Gent noch im Anfange des 17. Jhdt. im erzbischöfl. Palais ein Tomyrisbild war, das anscheinend von hohem Alter auffälligen Eindruck machte.

unter dieser Form die seltsame Geschichte dem Publikum des 15. Jahrhunderts bekannt war. Nun wurde im «Speculum» im Verein mit der Tomyrisszene folgendes abgebildet: Maria, den Teufel vernichtend, Judith, den Holofernes tötend, Jael, dem Sissera einen Nagel in den Kopf schlagend. Allen gemeinsam ist der Sieg der Frau über den Mann.

Ich kann hier als weitere Ergänzung zu Hulin auf eine Zeichnung in Braunschweig, Jael den Sissera tötend, hinweisen, in der uns vielleicht das Schicksal eine Kopie des untergegangenen Flémallerbildes erhalten hat.

Auch diese Szene ist äußerst selten dargestellt worden. M. W. hat von bekannten Künstlern nur Altdorfer (Schmidt Nr. 43 in J. Meyers Künstlerlexikon) und G. Penz (S. 70) dieselbe. Es ist schon a priori anzunehmen, daß eine so frühe, ersichtlich kaum von einem einzelnen Besteller verlangte Geschichte irgendwie im Zusammenhange mit anderen Bildern entstanden sein muß. Angesichts des Originales datierte ich die Zeichnung auf 1400—1425, was wohl zu früh sein dürfte; sehr viel später wird sie aber kaum entstanden sein. Sie schien mir in den burgundischen Kunstkreis zu gehören, gewisser wurde ich erst angesichts einiger Details im Tomyrisbild. Zunächst: das Format ist verschieden, das Jaelbild hat ausgesprochenes Hochformat. So starkes Gewicht man bei Altarbestandteilen auf das Format legen muß, so gering möchte ich das hier einschätzen. Auch die Trajans- und Herkinbaldszenen des Brüsseler Rathauses waren, nach den Teppichen zu schließen, ganz unregelmäßig im Format. Die Anlage des Bildes weist auf eine großgedachte Komposition hin. Vorn weit über das Bild hinweg ist das offene Zelt aufgestellt. Jael steht in wuchtiger Größe vor der Mitte desselben nach rechts gewandt — bezeichnenderweise steht sie ebensoweit vom vorderen Bildrande ab wie die Tomyris — eben im Begriff, dem Sissera den Nagel in den Kopf zu schlagen. Er liegt quer über das Bild, deutlich nur mit dem Oberkörper sichtbar, beides gilt auch vom Cyrus des Tomyrisbildes. Man wird einwenden, daß das Eigentümlichkeiten sind, die das Thema bedingt. In der Tat sind es auch nur Präludien zu eingehenderen Uebereinstimmungen.

Da ist einmal die Kopfbedeckung der Tomyris, wir finden sie auf der Zeichnung sehr ähnlich; freilich trifft man diese Tracht noch öfters. Dann besonders die Schuhe. Es sind auffälligerweise genau die gleichen Schuhe wie auf dem Berliner Bild. Hier haben wir zum Vergleich den der Dienerin rechts, die das Gefäß hält. Bei der Jael

sind beide Füße sichtbar. Beidemale sehr dicke Sohlen, zwei Lederstücke gehen unterhalb des «Spanns» über den Fuß und werden in einer Schnalle vereinigt. Beidemale ragt das spitze Ende über die Zehe hinaus. «Aehnliche» Schuhe gibt es natürlich öfters, das verblüffende ist aber, daß allem Anscheine nach — man kann das nicht mit voller Sicherheit behaupten, solange man nicht die beiden Stücke einmal kurz hintereinander im Original gesehen hat — die Dicke der Sohlen, die beiden eingerissenen Linien am oberen und unteren Rande und die Größe des über die Fußspitze hinausragenden Endes genau gleich ist. Ich habe vergeblich bei anderen Werken nach einer dritten gleich ähnlichen Darstellung des Schuhes gesucht. Weiter die Zeichnung des rechten Unterarmes und der anschließenden Hand der Tomyris. Sie muß im Original noch recht unorganisch gewesen sein, sonst würde sie der Kopist korrigiert haben. Diese geringe Durchzeichnung des Handgelenkes, das Umschreiben des Unterarms und der Hand durch einen einzigen Linienzug finden wir auch bei dem erhobenen Arm der Jael. Auch hier ist Unterarm und Hand in eine einzige Kurve zusammengefaßt[1]. Ein anderes Detail sei noch angeführt. Die Kriegsrüstungen boten gewiß dem Künstler reiche Gelegenheit, mit phantasievollen Einfällen hervorzutreten. Um so mehr muß es Wunder nehmen, daß auch hier das wenige, was zu sehen ist, anscheinend sehr ähnlich gebildet ist. Das Knie des Mannes rechts im Hintergrunde der Zeichnung scheint jenem unterhalb des Gefäßes auf dem Tomyrisbild sichtbaren verwandt gepanzert zu sein. Deutlicher ist der Zusammenhang vorn an der Hand des Cyrus. Man unterscheidet eine eng anliegende eiserne Manschette, die bis zum Handgelenk reicht; sie lugt aber nur wenig aus einem Aermel eines Panzerhemds heraus, beides auch auf der Zeichnung ähnlich.

Auf Grund solch merkwürdiger Uebereinstimmungen werden wir kühner. Wir vergleichen die elegant geschwungene Mantelsilhouette des Sissera, die vorn rechts sichtbar wird, mit ähnlichen Stücken beim Meister von Flémalle, den Schmuck der Jael am rechten Ohr mit dem der Tomyris, ihr allzu weit vorstehendes Knie mit dem ebenfalls zu weit vorgesetzten der Jael, wobei beide Male der Oberschenkel bedeutend zu weit unterhalb der Hüfte ansetzt. Die tiefen furchigen Falten bei Jael lassen an die Dienerin des Tomyrisbildes

[1] Es soll nicht verschwiegen werden, daß solche Gewaltsamkeiten der Stilisierung im Grunde Merkmale der gotischen Zeichnung sind und somit auch bei anderen Künstlern anzutreffen sind; hier scheint mir aber die Verwandtschaft über diese vorauszusetzende Aehnlichkeit hinaus eine zufälligere und engere zu sein.

denken. Die Art, wie Jael das Kleid geschürzt hat, ist mir allein beim Flémaller bekannt (Zelomi des Dijoner Bildes, Magdalena der Kreuzabnahme in Liverpool). Auch die Komposition würde unsere Hypothese stützen[1]. — Von dem Tomyrisbilde findet sich eine von Tschudi nicht erwähnte zweite Kopie in der Wiener Akademie.

Auch eine Madonnenkomposition des Meisters scheint uns in Nachbildungen überliefert zu sein. Allgemein sind freilich, soweit wir sehen, die erhaltenen eigenhändigen Madonnen des Künstlers wie auch die des Jan van Eyck im Vergleich zu Rogier keineswegs sehr häufig kopiert worden. Nur die Petersburger Madonna macht eine Ausnahme.

Es sind uns fünf treue Kopien einer Madonnenkomposition erhalten geblieben, von denen einige als Einzelbilder mehrfach beachtet worden sind[2]. Schleißheim (aus der alten Pinakothek Nr. 59), Brüssel (Nr. 349), Prado (Nr. 1613, Anderson 16309), Utrecht (erzbisch. Mus., ohne Nr., publ. von Dülberg, Frühholländer) und Aukt. Lepke, Berlin, 28. 11. 1911 Nr. 83 (Lichtdruck im Kat.; einzelne Teile leicht verändert)[3].

Auffällig ist schon die Unterbringung der Figur immer genau in der Mitte der Landschaft (das Utrechter Exemplar nimmt hierin wie in anderen Dingen eine Sonderstellung ein), auf einem eigens angelegten Hügel, rein en-face, wie eine Nippesfigur oder ein seltenes Stück, das wert ist, in Nachbildung festgehalten zu werden. Nicht minder auffällig, daß die Landschaften aller (das Utrechter Exemplar hat keine) aus dem Kreise des Patinir stammen. Das Brüsseler Bild gilt seit langem als Beispiel für das Zusammenarbeiten des Patinir und des Meisters des Todes Mariä[4]. Wir erinnern uns der Landschaft von Patinir in Berlin, auch sie trägt eine Kopie nach dem Flémaller.

---

[1] Leider bietet das Werk von Lutz und Perdrizet zu wenig Beispiele dieser Darstellung. Es läßt sich nur soviel sagen, daß die dort abgebildeten in der Komposition abweichen, ebenso wie die der Tomyrisdarstellungen dort andere sind. Auch darin scheint ein Hinweis auf die Zusammengehörigkeit unserer beiden Bilder zu stecken.

[2] Auf den Zusammenhang von drei derselben hat schon Valentiner gelegentlich einer Besprechung von Dülbergs Frühholländern hingewiesen (Repertorium f. Kstwissensch. 1905, 176), ohne daß er sich über den Ursprung der Komposition äußert.

[3] Hier wäre die schon genannte Madonna Cook nochmals anzuführen. Einige Züge des Faltenwurfs scheinen mir ziemlich einwandsfrei zu beweisen, daß der Meister im Faltenwurf ein Bild dieser Gruppe nachahmte.

[4] Ohne an dem Zusammenhange zwischen beiden Künstlern im allgemeinen zweifeln zu wollen, bin ich doch nicht sicher, ob gerade dieses Werk als entscheidend für die Mitarbeit des Marientodmeisters angesehen werden kann.

Dürfte sich die schon mehrfach beobachtete starke Stilverschiedenheit der Figuren in Patinirs Bildern nicht zum Teil so erklären, daß alte Vorbilder, mehr als bisher angenommen, benutzt wurden?

Sehen wir uns die Madonnengruppe auf unseren fünf Kopien näher an. Die Art des Sitzens, wie sich die Gruppe als festumrissener Block in die Höhe baut, wie sich zur Seite rechts dichtes Faltengehäuf anstaut, diesen winzig schmalen Oberkörper, alles finden wir unzweifelhaft ähnlich bei der Petersburger oder der Saltingmadonna. Ja, noch mehr. Von den Knieen abwärts teilt sich das Gewand. Rechts ist die Außenseite des Mantels sichtbar, links erscheint Pelzwerk, der Stoff des Unterkleides oder das Futter des Mantels. Solchermaßen ist auch die Gewanddrapierung unterhalb der Kniee bei der Petersburger Madonna, der Barbara des Werlaltares.

Es gibt aber noch einige, sehr wahrscheinlich frühe Werke des Rogier, die nicht vergessen werden dürfen. Man braucht nur einen Blick auf die verwandten Sitzfiguren des Rogier, auf das Londoner Fragment der Magdalena, die sitzende Maria links auf dem Granada-Altar, die lesende Frau auf dem Sakramentsaltar rechts vorn oder auf die Lukasmadonna zu werfen, um die enge Verwandtschaft zu erkennen. Ganz besonders käme eine Komposition der «Madonna vom Kinde umhalst» in Frage, die ich unten auf Rogier zurückzuführen versuchen will. Unterschiede zwischen diesen Werken und denen des Meisters von Flémalle lassen sich aufweisen, schwieriger aber scheint es mir, bei Bildern des 16. Jhdt. zu entscheiden, ob sie von Rogier oder unserem Meister abzuleiten sind. Darin wird man wohl einig sein dürfen, daß Komposition und Faltenwurf der behandelten Madonnengruppe deutlich auf den Kreis der beiden Meister hinweisen.

Aehnlich mag es sich mit einer anderen Madonna im Prado (Nr. 1611, Anderson 16192) verhalten, wo irgend ein helfender Meister einer baumbesäten Landschaft des Patinir eine Gruppe unseres Kreises eingefügt hat.

II.

VERSUCH EINER CHRONOLOGISCHEN ORDNUNG DER WERKE DES MEISTERS VON FLÉMALLE.

TSCHUDIS Aufsatz schloß mit einer kurzen Andeutung darüber, wie er sich die Chronologie der Werke dachte, ohne aber selbst näher darauf einzugehen. Das Material ist inzwischen gewachsen. Tatsächliches ist neu hinzugekommen, Wandlungen des Meisters wurden erkannt, kurz wir sind jetzt in der Lage, einen Versuch zur chronologischen Ordnung zu wagen.

Es wurde unter allen Umständen gesucht, Merkmale tatsächlicher Natur sprechen zu lassen, weil bei Aufweisung einer Entwicklung des Stils allzu leicht das vorausgesetzt wird, was bewiesen werden soll. Naturgemäß mußte aber auf genau erkennbare stilistische Verschiedenheiten Rücksicht genommen werden, da das Material an Tatsachen ein sehr geringes ist.

An die Spitze stelle ich die Verkündigung des Mérodealtars. Vergleichen wir sie[1] mit der Barbara des Werlaltars, für die wir das feste Datum 1438 haben, und die auch als lesende sitzende Frau in einem Innenraum gegeben ist, so wird wohl allgemein zugestanden werden, daß die Verkündigung älter sein muß. Auf dem Barbarabilde sind die Gegenstände im Zimmer in eine richtigere Perspektive

[1] Zum Vergleich wird man jetzt, wo Aufnahmen des Originals vorliegen, neben jener in der Publikation über die Goldene Vließ-Ausstellung 1907 mitgeteilten, hauptsächlich die in den Schatten leider arg retuschierte der Gazette des Beaux-Arts 1907, XXXVIII, S. 206 zu Rate ziehen müssen.

gebracht, wenn auch der gemeinsame Augenpunkt noch fehlt, die Figur hat ein normaleres Verhältnis zum umgebenden Raume, die Zeichnung des Faltenwurfes ist flüssiger, geschmeidiger geworden, das Sitzen ohne jene starke Verzeichnung, das Größenverhältnis von Arm zu Kopf ein normaleres. Die Maria des Inghelbrechtsaltars hockt in einer merkwürdig unbestimmten Lage auf dem Boden, mit dem linken Arm auf die Bank gestützt. In voller Breitansicht präsentiert sie sich dem Beschauer, ihr Unterkörper ist gleichsam verkrüppelt; die beiden Kniee sind an Stellen angedeutet, wo sie in Wirklichkeit unmöglich sein können. Zur Beschönigung hat der Meister ein faltenreiches Gewand darüber gebreitet, in dem die Falten blitzartig hin und her schießen. Der Tisch ist in überstarker Aufsicht gegeben, die Gegenstände drohen jeden Augenblick herunterzugleiten. Trotz der verwegensten Anläufe (vgl. die Bank) ist der Eindruck von Raumtiefe nicht entfernt so überzeugend wie bei dem Werlaltar. Zwischen dem rückwärtigen Rand des Tisches und der Wand ist nicht der geringste Zwischenraum, obgleich die Tischplatte unmöglich soweit reichen kann. An der Bank kontrolliert, dürfte sie etwa ein Drittel von deren Länge besitzen. Man vergleiche damit, wie auf dem Barbarabilde deutlich die Distanz der Bank von der Fensterwand fühlbar ist, wie bequem der Sessel zwischen beiden noch Platz findet, und man wird den großen Fortschritt ermessen. Selbst wenn man einen Vergleich zwischen dem Bilde in Breitformat und dem in Hochformat nicht zulassen wollte, und auf den Flügel mit Josephs Werkstatt verwiese, der doch merklich bessere Perspektive als das eigene Mittelbild hätte, so muß ich doch dabei beharren, daß trotz alles scheinbaren Fortschrittes die Raumzeichnung auf der gleichen Stufe der Entwicklung wie die des Mittelbildes steht. Auch hier die Figur übergroß im Raum, auch hier jene höchst energischen Versuche, die hintere Wand in das Bild zurückzutreiben: der Tisch, die Bank, die in die Höhe geklappten Fensterläden beweisen es, und trotz alledem eine bedrohliche Enge überall. Hüben und drüben, oben und unten würden die Figuren anstoßen, wenn sie sich erheben würden. Man kann nicht recht ermessen, wie weit eigentlich der Joseph zum Fenster rücken muß, um seine Mausefallen hereinzuholen. Der in all zu starker Aufsicht gegebene Arbeitstisch scheint viel weiter in die Tiefe zu gehen als etwa die Bank, deren Lehne trotzdem auch an die Mauer anstößt. Man nehme nun gar den linken Flügel des Werlaltares zum Vergleich — beim rechten ist der Fortschritt ohnehin ersichtlich — wo der Künstler sich die

Aufgabe erschwert hat durch eine parallel zur Bildfläche geführte Zwischenwand, und doch, wie viel entschiedener tritt hier die Wand zurück! Dabei braucht der Künstler nicht mehr die Gewaltmittel von früher: die zwei Fensterkreuze und die beiden Balkenträger sind so ziemlich die einzigen Hülfen, die aber bei ihrer leichten Vergleichbarkeit um so entschiedener den gewollten Eindruck hervorrufen.

Um also zu resümieren: Wir erkennen den Fortschritt in einer größeren Richtigkeit der Körperzeichnung, in einem flüssigeren Faltenwurf und in einer richtigeren, wenn auch immer noch gefühlsmäßigen Perspektive, die eine neue Weiträumigkeit zur Folge hat. Es ließe sich das noch ausführlicher demonstrieren; es wird hiermit genug sein dürfen, wenn wir auch von anderer Seite her unsere zeitliche Fixierung wahrscheinlich zu machen suchen. Sicherlich kam diese Wandlung nicht plötzlich, und wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir eine stattliche Reihe von Jahren und Bildern zwischen die beiden Werke legen.

Später, wenn wir die Trachten jener Zeit noch genauer kennen lernen, wird man wohl auch auf Grund dieser unsere Bilder noch genauer fixieren können. Einstweilen kommen wir nur zu allgemeineren, aber für uns brauchbaren Resultaten.

Die Tracht der Stifterin, ihre Kopfhaube, scheint 1440 nur mehr selten getragen worden zu sein. Ich selbst kenne überhaupt keine Beispiele mehr. Das letzte ist Jan van Eycks Frau in Brügge von 1439 und auch hier sind nur die Bestandteile dieser Kopfhaube dieselben, das dicke Tuch um Kinn und Hals fehlt[1]. Vergeblich suchte ich unter den sicheren Werken des 15. Jhdt. nach 1440 die kleinen Stoffkegel an den Schläfen, über die ein weißes Linnen in vielfachen Lagen mit meist stark gewellten Rändern gelegt ist[2]. Uebrigens haben es auch undatierte Werke dieser Zeit nicht mehr, dagegen finden wir diese Haube mehr oder minder verändert, aber

---

[1] Die Hülle bis ins Einzelne hinein gleich findet sich nur noch beim Meister selbst (die Frau des Londoner Ehepaars). Aehnlich eingepackt ist das Gesicht auch auf einer Miniatur der hl. Klara in ms. fr. 9473 der Pariser Nationalbibliothek (Abb. Gazette des B.-A., XXXVIII, 1907, 379). Falls später (auch bei Memling und Bouts) ein ähnlich umhüllter Kopf der Maria oder Magdalena vorkommt, fehlen die Stoffkegel an den Schläfen, an Stelle des schweren dicken Stoffes ist leinenartiges Zeug getreten. Vgl. als ähnlichstes und doch schon gänzlich verschiedenes Beispiel die Maria vom Mittelbild des Cambraialtars (Prado).

[2] Lochner hat das noch 1447 auf der Darmstädter Darstellung im Tempel, wohl eine Reminiszenz aus seiner oberdeutschen Heimat.

immer aus den oben genannten Bestandteilen zusammengesetzt[1], durchweg bei Jan van Eyck, z. B. der Frau des Arnolfini, oder auch auf jenem Votivbild im Hospiz Belle in Ypern aus dem Anfange des 15. Jhdt., das 1902 in Brügge war (die Stifterin starb schon 1420!). Auch das Breviar Johanns ohne Furcht, das etwa zwischen 1400 und 1419 entstand, hat diese Tracht (London, Brit. Mus., Harley ms. 2897 Fol. 188v[2]). Es sei auch noch die Frau auf dem berühmten Blatte der «Heures de Turin» genannt, wo Wilhelm IV. von Bayern dargestellt ist; dieses Blatt ist schon vor 1416[3]! Schon Rogier hat diese Tracht nirgends, doch führt er in frühen Werken (Wiener Kreuzigung und ähnlichen) eine niedere Haube ebenfalls, wenn sie auch in der Anordnung und den Bestandteilen verschieden ist. Es scheint überhaupt, als ob sich in dieser Haube eine Entwicklung verfolgen ließe von den niedrigen, in horizontaler Lage stehenden Hörnchen und wenig geschwungenen Kopftuch zur steil gestellten mit stärker geschwungenem Kopftuch dazwischen.

Der Hut, den der Inghelbrechts in der Hand hält, sieht jenem Ungetüm auf dem Haupte des Arnolfini in London zunächst sehr ähnlich, aber abgesehen davon, daß er aus weichem Stoff gemacht scheint, ist seine Krempe nach oben gebogen, das Kopfstück bedeutend niedriger. Hier kann ich eine geradezu identische Form in einer Miniatur einer Rosenromanhandschrift nachweisen (Wien, cod. 2568 folio 7), doch erinnere ich mich auch anderer ähnlicher Beispiele in frühfranzösischen Handschriften. Die Wiener Handschrift wird um

---

[1] Nur das Kinntuch fehlt. Es scheint je nach Belieben getragen worden zu sein. Einzelne Frauen des Ortenberger Altars haben es u. a. schon.

[2] Abb. Warner, Reprod. from illuminated manuscripts 1907, 3. Serie, Taf. 39.

[3] Abb. Gazette d. B.-A. 1903, I, 118. Neuerdings m. E. ohne Grund von Graf Vitzthum (Monatsh. f. Kunstwissensch., 1911, 517) aus der wundervollen Folge der «eyckischen» Blätter dieses Gebetbuches ausgeschieden, womit auch das Datum 1416 fallen würde. Abgesehen davon, daß rein stilistisch die Blätter in diese Zeit gehören, wie das eingehendere Erforschung des zahlreichen Materials sicherlich zweifellos erweisen wird, passen sie vorzüglich zu den vier frühen Tafelgemälden des Eyckkreises (Richmond, Petersburg, Venedig [Kopie], Berlin), zu denen durch Hulins Publikation des Mailänder Fragmentes die Berliner Kirchenmadonna noch entschiedener als fünftes Stück gerückt wird. Vitzthums Taufe einiger späterer Blätter (Pietà in Turin) auf Jan von Eyck bewertet zweifellos dieselben zu hoch. Sie sind, wie schon Dvořák (Rätsel der Brüder van Eyck) bemerkte, typisch unter Einfluß des Petrus Cristus. Daß in dieser späteren Zeit erst die letzte Ergänzung zu denken ist (um 1450), geht aus der höchst auffälligen Verwandtschaft des Titelblattes der Augustinushdschr. von 1446 in Brüssel (Nr. 9015) hervor, deren Landschaft vermutlich von der gleichen Hand ausgeführt wurde, wie einiges in den Turiner Heures. Wie Prof. Hulin die Güte hatte, mir auf meine Anfrage mitzuteilen (ich hatte die Analogien schon vor 1½ Jahren in Brüssel beobachtet), hat er die Aehnlichkeit auch bemerkt.

1420 entstanden sein, eher noch etwas früher. Der Künstler ist einer der Seltenen, die gegenüber den sonstigen noch heute sehr zahlreichen Pariser Erzeugnissen einen merkwürdig selbständigen Stil verraten. Möglich, daß er in Burgund oder Nordfrankreich gearbeitet hat.

Beschränken wir so die Tracht auf die ersten vier Dezennien des 15. Jhdt.[1], so wird man andererseits nicht leugnen können, daß der Mérodealtar am Ausgang der dreißiger Jahre einfach unmöglich ist angesichts des Werlaltars. Suchen wir noch die Brücke zwischen beiden Werken zu schlagen.

Schon dem Typus nach gehört die Madonna Salting in die Nähe der Maria des Inghelbrechtsaltars. Es ist der gleiche, symmetrisch angelegte Kopf mit langer Nase, niedergeschlagenen Augen, stark nach vorn gewölbten Augendeckeln, eigentümlich geschwungenen Augenspalten, reichlich vollem Haar. Maria auch hier in einer höchst merkwürdigen Lage. Sie sitzt vor der Bank, sodaß auch hier die Hüftpartie vom Künstler total unterschlagen wird, ebenso breitet sich über die nirgends zu ahnenden Füße ein unruhiges Faltengewoge. Es ist merkbar von jenem der Barbara des Werlaltares verschieden, während es den dramatisch pathetischen Charakter mit dem der Maria vom Mérodealtar gemeinsam hat. Die Gegenstände sind auch hier allzuklein, so das Holzschränkchen rechts und die Bank. Man denke die Madonna sich erhebend, welch gigantische Figur für die spielzeugartige Zimmerausstattung! Der imponierende Eindruck nicht wenig verstärkt durch den geflochtenen Ofenschirm, dessen breites Rund sich hell vom dunklen Kamingrund heraushebt und dem Oberkörper eine merkwürdige Folie gibt. Kurz: eine vollkommene Aehnlichkeit im Typus und Faltenwurf, gleiche Unvollkommenheiten der Körperzeichnung und gleiches Streben nach einer gewissen Feierlichkeit, das den Künstler zu einem ungewöhnlichen Maßstab für seine Figuren im Verhältnis zur Umgebung greifen läßt, sind die Momente, die zwingen, das Bild zur Zeit des Mérodealtars entstanden zu denken. Es wirkt wie eine glückliche Gelegenheitsarbeit, als er mit dem größeren Werke beschäftigt war.

Ein drittes Bild, die Anbetung des Kindes in Dijon, läßt sich bestimmt vor dem Werlaltar ansetzen. Der Altar des Jacques Daret von 1433—34 (Berlin, London, New-York), besonders die neu hinzu-

---

[1] Die Beispiele werden sich bei genauerer Kenntnis der Miniaturmalerei sicherlich verdoppeln lassen, auch ließen sich dann wieder Lokalgruppen dieser Trachten aufstellen.

gefundene Anbetung des Kindes bei Morgan[1] beweisen, daß unser Bild früher entstanden sein muß.

Die Zusammendrängung der Figuren auf der vordersten Bühne, die bedrohliche Enge, die dabei herrscht, wie die hoch hinter ihnen hinaufgeführte Landschaft, die dann plötzlich wie umbrechend in das Bild hineinführt, mögen für frühe Entstehung sprechen. Nur teilweise lassen sich in den beiden ältesten Bildern Analogien dazu aufweisen. Infolge der Verschiedenheit des Vorwurfes müssen wir dafür auf die allgemeine Entwicklung verweisen. Man denke an die noch fast schematische Landschaft des Mittelbildes des Genter Altares. Beide Künstler helfen sich dadurch, daß sie an der Seite die Landschaft schüchtern öffnen. Der Meister von Flémalle hatte außerdem die Hütte, um sein Nichtkönnen zu vertuschen. Zum Ueberfluß wurde dahinter noch ein Berg aufgeführt, dessen Silhouette der des Daches parallellaufend den Meister der Verpflichtung enthob, den Durchblick durch die Hüttentüre auf eine Landschaft zu geben. Um so eher läßt sich durch Vergleich mit den beiden älteren Bildern des Meisters von Flémalle eine gewisse Verfeinerung der Zeichnung erkennen, die nicht allein durch die Wahl des Formates erklärt wird. Man vergleiche etwa die Maria mit dem Engel des Mérodealtars. Der Faltenwurf scheint noch der alte mit den umherwogenden Zügen zu sein, wenn auch da ihr biegsamerer Charakter nicht verkannt werden kann. Aber die Kopfhaltung des Verkündigungsengels dünkt uns jetzt hart. Die anmutige Neigung bei der Maria ist dagegen gelöster, zarter. Das gilt auch von den Händen. Es gibt auf dem Inghelbrechtsaltar eigentlich nicht eine einzige lebendige Hand. Ueberall kleben die Finger noch zaghaft zusammen, selbst da, wo es steif wirkt, wie bei der das Buch haltenden Maria, ist davon keine Ausnahme gemacht[2]. Wo aber wirklich die Finger gespreizt werden, wie bei der linken Hand des Engels, geschieht es mit einer starren Symmetrie, die den gleichen Eindruck von Leblosigkeit hervorruft, wie die übrigen Finger. Man beobachtet dagegen auf dem Bilde in Dijon das lebhafteste Fingerspiel. Selbst da, wo die rechte Hand der Madonna in der gleichen Stellung vorkommt, wie die rechte des Engels, ist der Fortschritt, und um so deutlicher, erkennbar. Die Finger sind spitzer geworden und

---

[1] Hulin, Burlingt. Mag. 1911, Juli. Jetzt ausgestellt im Metropolitan Museum in New-York.

[2] Selbst den Meister der Madrider Verkündigung, der diese Madonna herauskopierte, dünkte das zu steif. Er verbesserte die Finger deutlich durch Spreizen der Hände.

der kleinste Finger ist ganz leise von den übrigen abgebogen. Auch sonst macht sich diese Feinheit bemerkbar. Der Eindruck des feierlich Imposanten der Salting Madonna, des Großfigurigen des Mérodealtares, fehlt. Dinge wie die große kahle Tischfläche oder das breite Rund des Ofenschirms sind nicht anzutreffen. Es ist nicht die kleinste Fläche unbelebt geblieben. Jetzt kann sich der Künstler in der Zeichnung des dünnen Gerüstes morscher Latten, des abgebröckelten Lehmbewurfs oder der durch Bearbeitung und Witterung stark angegriffenen Balken nicht genug tun. Die Spruchbänder sind von außerordentlicher Biegsamkeit, man vergleiche damit die hölzerne, plumpe Papierrolle auf dem Tisch des Mérodealtars; oder die Typen, oder den enface-Kopf der Salome mit jenen beiden Marienköpfen. Die Augenbrauen sind nicht mehr so entschieden betont, die Augenhöhle ist kleiner geworden, das starr Feierliche ist geschwunden. Dasselbe ergibt ein Vergleich von Köpfen in Dreiviertelstellung wie der der Maria und des Verkündigungsengels. Die Silhouette ist eleganter geschwungen, das Kinn knospenhafter, das Haar dünner und geschmeidiger geworden.

Es sei aber nochmals betont, die Fäden, die das Bild mit den früheren verbinden, sind zahlreich. Die Köpfe der beiden Joseph, die Zeichnung der am Boden lagernden Falten beim Engel dort, bei der Maria hier[1], die furchige Gewandbehandlung bei der Zelomi vorn und der Salting Madonna machen den Zusammenhang doch wieder klar. Armhaltung und Beinstellung sind immer sorgfältig differenziert. Die Unterbringung der Beine macht dem Meister auch hier noch Schwierigkeiten. Bei dem rechten Fuß der Salome fragt man sich immer wieder, ob er wirklich zu dieser Figur gehören solle. Man vergleiche damit, wie der Meister von Flémalle diese bei Kniefiguren auf der Louvrezeichnung oder dem Werlaltar unterbringt. Auch die Räumlichkeit leidet noch an Unklarheiten. Der obere Flügel der Stalltüre stößt noch mit jener Vehemenz aus dem Bild heraus, zu weit, ohne doch wirklich den Abstand zwischen der Maria und den Hirten klar machen zu können. Der untere Flügel muß, falls man ihn nach dem Fußboden zu fortgesetzt denkt, der Maria bedrohlich nahe rücken. Zieht man aber die Breite der Hütte in Betracht (man kann das oben am Balken abmessen), in der Maria und Josef knieend bequem Platz finden, so erstaunt man wieder, wie weit plötzlich der untere Flügel vorsteht. Geschickt hat der Meister teils durch die Maria, teils durch

[1] Verfolgt man einmal die Umrisse des weiten Gewandes bei der Maria in Dijon, so spürt man freilich das Zügigere und Elegantere im Auf und Ab der Linie.

die Hirten, die wichtigen Kontrollpunkte zugedeckt. Später kann der Meister, wo er so wohlig freie Raumdarstellungen lieferte, wie den Werlaltar und die Zeichnung im Louvre, nicht mehr derartige unklare Raumansichten wie die Hütte geliefert haben. Mögen das auch teilweise Imponderabilien sein, denn ein Innenraum, senkrecht zur Bildfläche gegeben, bot weniger Schwierigkeiten als die Innenansicht einer über Eck gestellten Hütte, so kann man doch nicht leugnen, daß diese Unklarheit in der Raumdarstellung zusammengenommen mit den anderen Beobachtungen recht gut zu den übrigen Frühwerken paßt, eben mit dem Vorbehalt, daß ein Fortschritt in der Zeichnung an Feinheit und Biegsamkeit nicht zu verkennen ist.

Dem Gesamthabitus nach kommt die Madonna in Aix der vorigen recht nahe. Die Spitzigkeit und Zierlichkeit ist hier noch um einen Grad weiter getrieben, hinzu kommt das gleiche kleine Format, das eine so spitze Zeichnung begünstigt. Jetzt ist die Madonna en face gegeben gleich der Madonna Salting, aber der Meister scheint Fortschritte gemacht zu haben. Die Kopfneigung ist müheloser und mehr für den Ausdruck des Zarten ausgenützt, die rechte Hand hält zierlich spitz eine Nelke. Der Hals ist jetzt bloßgelegt, er ist schmaler, wie auch die Schultern schmaler wurden, man verfolgt die Drehung deutlicher. Auch hier sind die Augen kleiner im Verhältnis zum Kopf geworden. Sie nehmen nicht mehr die ganze Breite des Gesichtes ein. Es ist nicht mehr das gleichmäßig breite, sondern ein angenehmes spitzes Oval. Die Falten umplätschern jetzt lebhaft die Madonna, während sie früher in derbem, unruhigem Hin und Her das Gewand durchfurchten oder bei der Maria in Dijon wollig und weich zu Boden sanken. Typisch ist jene bei der Salting Madonna ebenfalls vorkommende Falte, die vom rechten Knie herabführt. Bei dem älteren Werk senkt sie sich ohne bestimmte Ausdruckskraft zu Boden, hier ist sie sichtlich in eleganter, geschwungener Kurve herabgeführt. Uebrigens finden sich auch in der Farbe Beziehungen des Bildes in Aix zu dem in Dijon, man trifft hier wie dort jene charmevolle Zusammenstellung von Gelb und Violett. Hier wie dort ist auch der Mittelgrund — hier sehr geschickt — unterschlagen worden. Das Sitzen der Madonna ist jetzt richtiger als bei der Salting Madonna. Man ahnt die Hüftpartie, wenngleich die Maria noch etwas in die Bank versinkt. Da jetzt die blockartige Gewandfläche auf Knie und Beinen fehlt, das Gesicht nicht mehr die starre gleichförmige Symmetrie aufweist, ist auch ganz analog dem Dijoner Bild der imponierende feierliche Eindruck verschwunden.

Andrerseits kann das Bild in Aix ebensowenig wie das in Dijon in der Zeit des Werlaltares entstanden sein, ja hier ist ein Vergleich um so anschaulicher, als wir in der Madonnengruppe der Zeichnung im Louvre, die ich zur Zeit des Werlaltares entstanden denke, das gleiche Motiv wie in Aix finden, wie überhaupt die Anordnung sehr ähnlich ist. Beidemale sitzt die Madonna auf einer Bank und zeigt dem Kinde einen Gegenstand, indem sie es mit der anderen Hand im Schoße stützt, beidemale mußte das Bild als Altarbild repräsentationsmäßig gebildet sein. Auf der Zeichnung ist das Köpfchen der Madonna noch entschiedener im Sinne deutlicher Ausdrucksbezeichnung geneigt, der linke Arm mit ebensolcher Entschiedenheit vom Körper weit abgezogen, der Kleine liegt jetzt mit mehr Sicherheit in Arm und Schoß der Mutter. Demgegenüber die Gruppe in Aix zaghaft und unbestimmt erscheint, der Knabe ohne alles Gewicht[1].

Die großen Flügel aus der Abtei Flémalle in Frankfurt scheinen mir hier am zwanglosesten sich anzuschließen. Sie sind im Verhältnis zu den frühen Werken von außergewöhnlichem Format und erschweren insofern einen Vergleich ziemlich. Aber wer wollte den Unterschied gegenüber den beiden frühesten verkennen, die, obgleich kleinen Formates, doch gegenüber diesen großen Bildern außerordentlich leer und unbelebt in ihrer Großflächigkeit und Kahlheit erscheinen! Wie ist jetzt ein en face-Kopf wie jener der Veronika durchzogen von Fältchen, wie heben und senken sich die Flächen! Doch hat der Meister vielleicht absichtlich einen von vielen Runzeln durchzogenen Kopf geben wollen. Wir halten uns also besser an den der Maria. Noch hat die Madonna die großen nach vorn gewölbten Augendeckel, noch ist der geschwungene Augenspalt, noch die lange Nase betont, aber alles mit größerer Zartheit und Biegsamkeit in der Linie, nicht mehr so aufdringlich. Der Faltenstil hat jenen Charakter des furchigen, schweren oder des nach allen Seiten blitzartig schießenden verloren. An seine Stelle ist der wollig weiche der Maria in Dijon getreten. Auch in dem Bilde in Aix kehren die Spuren gleichzeitiger Entstehung wieder. Es ist ganz frappant, zu sehen, wie ähnlich dort die Falten des Augustinus oder am Sessel des hl. Petrus jenem Gehäufel auf der Brust der Veronika sind.

Aber auch die Frankfurter Bilder dürften vor dem Werlaltar entstanden sein. Der Meister scheint sich in der Faltenzeichnung des Gewandes der Barbara mehr an die frühesten Bilder anzuschließen,

[1] Hinzu kommt, was ich oben über die feinere psychologische Ausdeutung der Szene bei der Zeichnung ausführte.

allerdings mit einer deutlichen Umbildung der groben breiten Berge in ein scharfkantig wirres Gehäufel. Man spürt den Charakter des schnittigen, scharfen in den zu Füßen des Stifters und der Barbara lagernden und in jenen von der linken Schulter und vom linken Arm der Barbara herabstürzenden Falten. Die Personen wirken jetzt schlanker und schmaler. Noch die Frankfurter Figuren stehen wie mächtige Baumstämme da, wenngleich sie gegenüber den beiden frühen Werken richtiger in den Proportionen und durchgebildeter in den Einzelheiten wirken; die großartige monumentale Wirkung der Veronika oder Maria fehlt beim Werlaltar ganz. Auch wenn wir zugeben, daß das Format und die Art des Vorwurfs den Künstler zu solcher Stilveränderung verleitete, so müßte der Werlaltar doch mit den beiden anderen Werken in Dijon und Aix zusammengehen. Eher wird der Unterschied noch mehr offenbar. Die Figuren sind früher untersetzter und breitschultriger. Einfache Stellung und Bewegungen sind bevorzugt; wenn Bewegung zu geben versucht wird, meint man die Glieder in den Gelenken knacken zu hören (Madonna in Aix). Und wo findet man gar auf diesen beiden Bildern eine Figur wie den Johannes der Tafel des Kanonikus Werl mit dem zierlich abgesetzten Fuß? Hier kündigt sich schon die Zeit an, die Rogier heraufbeschwor. Man kann seinen Einfluß m. E. erkennen. Nicht daß ihm für die Figur ein Vorbild des Meisters vorgelegen, sondern derart, daß ihm die Kunstweise des Rogier mit ihrem ausgesprocheneren Streben nach Eleganz, das allerdings völlig ausgereift erst mit Werken der 40er und 50er Jahre auftritt, gefallen hat. Ein Einfluß des Rogier ist durch die tatsächliche Entlehnung des rechten Armes und der rechten Hand des Johannes aus dem Granada-Altar auch äußerlich dokumentiert[1]. Es kann unmöglich ein Zufall sein, daß zwei in so genau sich gleichender Fingerstellung gemalte Hände unabhängig voneinander entstanden seien. Die Lage der vier Finger ist bis in das letzte hinein dieselbe[2]. Daß aber Rogier der Gebende war, scheint mir unzweifelhaft daraus hervorzugehen, daß die Gebärde bei ihm Sinn hat — und welch feinen Sinn — bei dem Meister von Flémalle aber ganz unmotiviert ist. Hinzu kommt, daß wir die Uebernahme dieser Geste durch den Flémaller an diesem Punkte der Entwicklung, wenn nicht erwarten, so doch ohne weiteres verstehen können. Wir beobachteten schon des

---

[1] Tschudi fand das zuerst.

[2] Solche unbedenkliche Detailkopien sind offenbar nicht selten gewesen. Wir können bei Madonnen des Rogierkreises öfters Uebereinstimmungen nur in gewissen Falten konstatieren.

öfteren die zierliche Haltung seiner Madonnen, auch auf die auffällig differenzierte Stellung der Arme und Beine bei dem Verkündigungsengel und der Rückenfigur der Zelomi wiesen wir schon hin. Wir können begreifen, daß ein Meister der zierlichen Geste, wie es der Flémaller bisweilen war, sich von den eleganten Figuren des Rogier angezogen fühlte, so daß auch er seinerseits die Gesamterscheinung rhythmisch zu beleben versuchte. Es ist leicht erklärlich, daß die Kunstweise des Rogier, die zwar, wie ich unten nachzuweisen versuchen will, teilweise ihren Ausgang von unserem Meister nimmt, doch sofort mit festerer Hand diese Absichten fortführt, nun ihrerseits wieder auf den Meister, der Aehnliches nur unbewußter erstrebte, zurückwirkt. Jetzt wird uns erst die tänzelnde Figur mit dem lose aufgesetzten Fuß des Johannes ganz klar. Trotz aller Nacheiferung ist ihr noch zu sehr ein Rest von Zaghaftigkeit beigemischt, Rogier hätte sie viel ausgesprochener elegant sein lassen. So wie sie ist, macht sie den Eindruck, als wolle sie sich eben mit dem rechten Fuße leicht abstoßen, um eine Drehung auf dem linken Beine um sich selbst zu machen, ein Eindruck, den der Künstler natürlich nicht beabsichtigte. Man vergleiche aber, wieviel Geschmeidigkeit und Zartheit bei Rogier im Heraneilen und abwehrenden Zurückweichen durch Füße- und Händestellung entwickelt ist; man wird dann begreifen, daß der Johannes trotz aller Beeinflussung nur von einem älteren befangeneren Meister sein kann.

Auch die Stifterfigur ist gegenüber dem Mérodealtar gelöster und freier geworden. Die Profilstellung des Stifters des Aixer Bildes ist vermieden, aber auch die Dreiviertelansicht, die der Meister schon beim Inghelbrechts gegeben hatte, hat eine neue Verfeinerung erfahren. Der Inghelbrechts wirkt etwas leblos und starr. Das leicht blinzelnde des Blickes des gelehrten Kanonikus Werl scheint jedoch über das treue Kopieren einer individuellen Eigentümlichkeit hinaus zur Erhöhung der Lebendigkeit des Kopfes ausgenützt zu sein. Freilich, Psycholog als Porträtist wie Jan oder Rogier war der Flémaller nie. Dazu war er ein allzu peinlicher Abschreiber des Naturvorbildes.

In unmittelbare Nähe des Werlaltares scheint mir auch die Zeichnung im Louvre zu gehören. Die beiden Schutzheiligen sind ebenso schlank gebildet, wie der Johannes des Werlaltares. Trotzdem daß wir das Breitformat des Inghelbrechtsaltars und auch einen annähernd ähnlichen Innenraum haben, ist dieser doch sicherer und einheitlicher gezeichnet. Die Figuren haben Ellbogenfreiheit. Dazu fehlen die angestrengten Versuche, gewaltsam Tiefe zu schaffen, vollständig. Der

Faltenstil etwa bei der Madonna ist nicht mit jenem früheren zu verwechseln. Nehmen wir all das, bedenken wir dabei den deutlichen Fortschritt gegenüber der Madonna in Aix, so dürften wir etwa Zeit und Entwicklungsstufe des Werlaltars annehmen, ohne daß die Grenze gegen die Frankfurter Tafeln allzu streng gezogen wird.

Man kann noch eine weitere Entwicklungsphase des Meisters annehmen, falls man die Kreuzigung in Berlin dem Meister beläßt. M. E. können viele Bedenken durch den Hinweis auf die späte Entstehung erklärt werden. Freilich, daß einzelnes neuartiges auftaucht, ist nicht zu bestreiten. Die letzte Wandlung hätte ihn dann noch stärker unter Rogiers Einfluß gebracht. Während er beim Werlaltar allgemein aufnimmt, was ihm an Rogier überhaupt gefällt, scheint er jetzt einzelne seiner Figuren dem Einflusse des Meisters völlig zu öffnen. Der Akt des Christus ist jetzt stark jenen spitzig hageren, überlangen des Rogiers konform; im Vergleich zu den früheren so fleischigen Akten hat Rogiers Ideal den Meister aus den Bahnen gezogen. Wie die der Maria zu Hilfe eilende Magdalena herantritt, wie die Falten des Gewandes sich an den Unterschenkel des zurückstehenden Beines anlegen, auch das erinnert unwillkürlich an den schreitenden Mann von der Kreuzabnahme im Escorial. Typus, Hände und Falten sind die des Flémallers. Daß die das Kruzifix umschlingende Maria von Rogier abhängig ist, beobachtete schon Tschudi. Der Kruzifix in Wien scheint hier vorbildlich für die nachfolgenden Gestaltungen gewesen zu sein[1]. Ich glaube, dieses Werk schon aus stilistischen Gründen früh ansetzen zu können. Die vorhergenannten Uebereinstimmungen der Kreuzigung in Berlin mit stilistischen Eigentümlichkeiten des Rogier zwingen auch hier, das Verhältnis so aufzufassen, daß Rogier der Gebende war, zumal das Wiener Triptychon als ansehnliches Altarstück noch öfters und dann ganz deutlich kopiert wurde[2]. Nimmt man gar die Engel des Berliner Bildes für sich, so dürfte kaum Zweifel darüber herrschen, daß sie denen des Rogier nahestehen[3]. Wir haben schwebende Engel von ersterem nur in der

[1] Das Motiv der Kreuzumschlingung ist nicht neu. Meist ist es in früherer Zeit aber die Magdalena.

[2] Auch Tschudi faßt das Verhältnis der beiden Künstler in diesem Falle so auf.

[3] Ich möchte trotz der in keiner Weise zu leugnenden späteren Uebermalung die Engel nicht in jener Zeit entstanden denken. Wie von der gleichen Hand gemalt muten zwei Engel auf dem Titelbilde der Augustinushandschrift von 1446 in Brüssel (9015) an. Mir sind keine Analoga im 16. Jh. dazu bekannt. Hingegen hat auch Rogier besonders zu den beiden untersten links und rechts sehr verwandte auf mehreren Altären.

Kreuzabnahme und der Anbetung in Dijon. Aber sie wiederholen sich in typischer Weise. Sie haben ein sehr weites Gewand, das sich in weitem Bogen um sie ausbreitet, und zwar so, daß jeder einzelne oder eine Gruppe derselben gleichsam als Klumpen geballt in der Fläche stehen. Auf dem Berliner Bild legt sich das Gewand bei den lebhaften Flugbewegungen scharf an den Körper an, besonders die Kniee zeichnen sich deutlich ab. Ein schmales langes Stück des Kleides flattert hinter ihnen her. Die Engel des Meisters von Flémalle schweben still in der Luft, jene der Berliner Kreuzigung durchschwingen den Raum um das Kreuz in lebhaftestem Zug. Sie haben ganz die geschmeidige Flinkheit der Engel der Wiener Kreuzigung oder des Sakramentsaltars Rogiers.

So unverkennbar stark diese Abweichungen von den übrigen Bildern des Meisters sind, sie bleiben auch die einzigen Bestandteile des Bildes, die deutlich die Herkunft von Rogier beweisen. Jener violettgelbe Farbenakkord bei der Magdalena links, hier ein wahres Wunderwerk feinsten Farbengefühles, ist uns von früher her bekannt. Das Faltenwerk beim Johannes ist ganz im Stile des Meisters, es kommt ähnlich bei der Veronika in Frankfurt unterhalb der Brust vor, Form des Kopfes und Augenbildung der Magdalena rechts bei der Zelomi in Dijon und die Art der Beseelung des Kopfes der Maria paßt ebenso sicher nicht zu Rogier, wie sie beim Meister von Flémalle das zu erwartende ist. Auf dem Wiener Altar sinkt die Maria fassungslos am Kreuz nieder, erschöpft von den durchlebten Qualen, nur dem eigenen Schmerze sich ergebend wie jene des Marienaltars und des Escorialbildes. Hier die laut zum Sohn emporklagende Maria, die nach all den durchlebten Schmerzen noch Kraft besitzt, den Sohn anzuflehen und zu beklagen (vgl. die Maria der Kreuzabnahme in Liverpool).

Ich habe so versucht, drei resp. vier Entwicklungsstufen zu unterscheiden. Ich will kurz resümieren, was mir in den einzelnen Perioden als das beachtenswerte erschien.

Im Anfang eine Unbeholfenheit perspektivischer Zeichnung gegen später, der eine solche in der Körperzeichnung entspricht. Eine gewisse Feierlichkeit wird durch übergroße Figuren erzielt, das Faltenwerk ist furchig mit einem gewissen pathetischen oder dramatischen Charakter. Ueberall Enge und Gedrängtheit, dabei doch gegen spätere Werke eine Kahlheit und Starrheit der Flächen.

In der zweiten Periode, die wir durch die Bilder in Aix, Dijon und Frankfurt zu charakterisieren versuchten, tritt eine Verfeinerung der Zeichnung ein. Die einzelnen Glieder sind gelöster, mehr auf das

spitze und zierliche hin gezeichnet, Hand in Hand damit wird eine Verdeutlichung des Gesichtsausdrucks versucht. Eine einheitliche Empfindung durchzittert die Maria, ein leises Träumen gibt den Grundton ab, der dann auch in der Barbara des Werlaltares noch angeschlagen wird. Kahle, unbelebte Flächen werden vermieden. Der Eindruck des imposanten, ungelenken ist geschwunden. Das dicke wollige Gewand herrscht noch, dessen früheres pathetisches Gebahren deutlich in das schmiegsame, elegante umstilisiert ist. Die Perspektive ist vermutlich nicht viel weiter entwickelt worden, die Figurengruppen meist noch zu eng und gedrängt im Raum[1].

In der dritten Periode, der des Werlaltars und der Zeichnung im Louvre, liebt der Meister ein scharfkantiges wirres Gehäufel von Falten. Die Raumdarstellung ist erst jetzt ganz frei und wohlig, wenn auch immer noch gefühlsmäßig. In der Lösung der Einzelglieder wird der Künstler immer mutiger, die psychologische Ausdeutung der Motive ist genauer, die Zierlichkeit wächst. Die Figuren sind von einem einheitlichen — wenn auch im Verhältnis zu Rogier immer noch zaghaften — Schwung durchweht.

In der vierten, durch den Berliner Kruzifix charakterisierten Periode gerät dann der Künstler vielleicht noch stärker unter den Einfluß des Rogier, ohne allerdings die monumentale Größe der Frankfurter Flügel oder die harmonische Feinheit der Werke der dritten Periode zu erreichen.

Daß wir mit den Werken des Meisters von Flémalle nicht weit in die 40er Jahre rücken dürfen, wurde schon betont, jedenfalls ist der Meister nach der Jahrhundertmitte nicht mehr tätig gewesen. Er ist, wie das ja schon mehrfach beobachtet worden ist, stilistisch gegenüber Rogier der weitaus altertümlichere[2].

Suchen wir in diesem so festgelegten Gerippe die übrigen Werke unterzubringen. Schon die Einteilung in vier Perioden ist willkürlich wie jede Trennung. Sie muß teilweise künstlich sein, da das Material so spärlich ist. Stilmerkmale der einen Periode tauchen in einer

[1] Hinzufügen möchte ich, daß der Meister erst jetzt die oft wundervollen Farbenharmonien bringt, wie man sie besonders an den Frankfurter Bildern rühmt. Auf den frühen Bildern stehen sich die Farben noch scharf und kalt gegenüber; erst hier bringt der Meister das feine blumige Kolorit, wie es in der Gesamtharmonie am charakteristischsten die Frankfurter Veronika hat.

[2] Zu welchen merkwürdigen Resultaten es führen kann, wenn man annimmt, Rogier sei der Vorläufer gewesen, zeigt Eggert (Studien zur Entwicklung der menschlichen Figur, Tübinger Dissertation 1910, 49): «Er (der M. v. F.) ist von allen (sc. Jan van Eyck und Rogier) der unselbständigste und hat . . . . für unser Problem kaum neues gebracht.»

späteren wieder auf, die eine Aufgabe erleichtert Schwierigkeiten, die bei einer späteren mühsamer überwunden werden, kurz, die Entwicklung geht nicht ruckweise, sondern allmählich vor sich. Hält es so schwer, die Bilder unterzubringen, so machen es die nur in Kopien erhaltenen Originale noch schwieriger, hier bindende Resultate zu erzielen. Es muß aber andrerseits als Bestätigung der Richtigkeit des Versuches angesehen werden, wenn andere Originalwerke sich ohne langes Schwanken einer bestimmten Gruppe zuweisen lassen.

Mit großer Wahrscheinlichkeit läßt sich der Kopf Christi und Mariä bei Johnson festlegen. Die treffliche Photographie, die mir Dr. Valentiner freundlichst übermittelte, rief beim Anblick der Maria sofort die Erinnerung an die Salting Madonna wach. Die amerikanische scheint, ich urteile nur nach der Photographie, in den Farben ähnlich zu sein. Das stark aufgesetzte Gelb und Weiß, das dem Fleisch etwas fettiges gibt, scheint nicht zu fehlen. Ich beobachte es auf dem Nasenrücken, aus den Augenwinkeln in die Backen hereinführend, und auf dem Rücken der Finger. Sicherer beweisen uns die frühe Entstehung allerdings die derben Faltenbrüche beim Kopftuche, die Fülle der Haare, die Kahlheit und leise Starrheit der Gesichtsflächen. Auch die Art, wie die Köpfe schwer und völlig den Raum füllen, die mehr zufällige als berechnende Rahmung[1] entspricht unserer Vorstellung von dieser Periode. Besonders aufschlußreich ist ein Vergleich mit dem in ähnlicher Stellung gegebenen Kopf der Maria in Frankfurt. Beidemale auch die sehr großen Heiligenscheine als Hintergrund. Die größere Feinfühligkeit in der Zeichnung von Nase und Augen, die richtigere Zeichnung des verkürzten rechten Auges bei der Frankfurter Madonna muß deutlich für unsere Annahme sprechen.

Die Kreuzabnahme, die uns in der Kopie in Liverpool erhalten ist, muß schon aus äußeren Gründen nicht zu spät angesetzt werden: wir erkennen in ihr keine Einwirkung der Kunst Rogiers, obgleich seine Kreuzabnahme nach ihrer Entstehung sicherlich bald alle anderen Kompositionen verdrängte. Andererseits können wir schon 1438 beim Flémaller Einflüsse Rogiers feststellen. Gehen wir also davon aus, daß ein Einfluß des Rogier 1438 zu spüren ist, daß

[1] Man hat einen fast etwas zu starken Gegensatz, wenn man das später zu erörternde Triptychon von Rogier bei Lady Guest heranzieht, das einen analogen Gegenstand behandelt. Die Figuren sitzen viel straffer im Bildrahmen. Beim M. v. F. hat man das Gefühl, als ob die beiden Köpfe hinter der breiten Leiste hervortauchten. Altertümlich ist auch das Einzwängen der Hände in das Bild, wo der Oberkörper gänzlich fehlt.

andererseits vermutlich nicht viel früher ein epochemachendes, in jeder Hinsicht die Komposition auf lange hinaus festlegendes Werk des Rogier entstand, von dem aber ein den gleichen Vorwurf behandelndes Gemälde eben jenes 1438 beeinflußten Meisters noch unabhängig ist, so müssen wir annehmen, daß es früher als dieses ist. Tatsächlich repräsentiert nun unsere Kreuzabnahme deutlich eine frühere Stilstufe.

Um das genau erweisen zu können, wäre eine Zusammenstellung der Kreuzabnahmen seit etwa 1400 nötig, ja, eine Charakteristik der Kunst der früheren Zeit. Es kommt hinzu, daß dieses Thema in der Miniaturmalerei dieser Zeit wenig behandelt wird. Doch auch ohne das läßt sich ermessen, welche Bedeutung das Werk des Rogier in der Entwicklung einnimmt. Zum ersten Male wurde hier die Bildfläche aufgeteilt, Gruppe gegen Gruppe abgewogen, Parallelbewegungen wie die der ohnmächtigen Maria eingeführt, alles in der vollbewußten Absicht, Uebersichtlichkeit und durch Rhythmus belebte Feierlichkeit zu erzielen[1]. Und nun das Bild des Meisters von Flémalle! Auch von ihm wissen wir, daß sein Streben auf eine eindrucksvolle Feierlichkeit zielte, die Verkündigung, die Madonna Salting oder die Frankfurter Flügel bezeugen es. Wie sehr kommt seinen eigenen Absichten ein Bild wie das des Rogier entgegen und trotzdem so gar keine Einwirkung desselben!

Es ist geradezu das Zufällige, Momentane des Vorgangs betont. Es zeugt von überraschend genauer Beobachtung, wie der Alte auf der Leiter den linken Fuß hebt, um ihn eine Sprosse tiefer zu setzen, wie er dabei mit der rechten Hand vorsichtig am Leitersteg herabgleitet, wie dabei der Oberkörper mit dem Kopf sich nach vorn beugt. Dazu die beiden auf die Leiter steigenden Personen, die ganz Erwartung sind, den Leichnam aufzunehmen. Im Vergleich zu Rogier wird man erst merken, wie viel ein solches Eingehen auf momentanes Geschehen an Verzicht auf eindrucksvolle Repräsentation fordert. Gegenüber der gehaltenen Monumentalität des Rogierschen Werks hat man hier fast den Eindruck eines unheilig eiligen Gebahrens. Den gleichen Eindruck ruft die Maria hervor, welche umfällt wie ein Stuhl. Es hat gegenüber Rogier etwas Würdeloses, wie sie so zurückfällt, beide Hände hülflos und ausdruckslos nach Christus ausgestreckt. Merkwürdig aber bleibt, daß auch hier der

1 Vgl. ausführlicheres darüber in Dvoráks Kritik des Vollschen Werkes (kunstgeschichtliche Anzeigen 1909, 11).

Meister nach eindrucksvoller Größe gestrebt hat, wenn auch auf seine Art. Man erkennt das deutlich an der Anlage. Der knieende Stifter links, die stehende Frau daneben führen in ansteigender Linie nach dem Mittelbilde zu, auf dem rechten Flügel entspricht dem das Paar der beiden Krieger mit dem Schächer, dazu eine in großen Linien durchgeführte Landschaft und weite unbelebte Himmelsfläche. Der böse Schächer in das Bild hineingekehrt, der gute en face, beide in klar umrissenen Silhouetten herausgehoben. In der Mitte ist der Hintergrund ganz einfach gebildet, der Erdboden ohne jede Spur von Detail, das Bild mit großen, ja mächtigen Figuren gefüllt. Fürwahr man wird dem Meister eine imponierende große Gesinnung nicht absprechen können. Die Absichten des Künstlers aber, dürfen wir sagen, hemmen sich gegenseitig. Er erstrebt eine Komposition im Großen und bedrängt doch zugleich das Bild mit einer Fülle frischgeschauter Wirklichkeit; so vermag er keines der beiden Probleme ganz zu lösen.

Man wird das Bild nur verstehen, wenn man es als das frühere nimmt. Dann kam der größere Meister, nicht mit jener frappanten Frische der Beobachtung, auch vielleicht nicht mit gleich großer Gesinnung, aber von einer seinen Absichten adäquaten Ausdrucksmöglichkeit, mit einer glücklichen Begabung, feierliche und prächtig komponierte Darstellungen zu schaffen.

Schwieriger ist es, zur zweiten Frage, wohin das Werk im Oeuvre des Meisters gehört, entschieden Stellung zu nehmen. Die Kopie erschwert das ziemlich. Das scheint mir aber sicher: nicht zur Zeit des Werlaltares oder später.

Aehnliches finde ich bei den Flügeln aus Flémalle. Bei dem Christus der Dreifaltigkeit in Frankfurt finde ich die gleiche Durchfurchung des Gesichtes, zumal die Falten an der Stirn und Nasenwurzel sind bei dem Christus und dem rückwärtigen Kriegsknecht des ebenda erhaltenen Originalfragmentes des Liverpooler Vorbildes die gleichen. Bei den beiden Frankfurter Werken finde ich auch jene außerordentliche Stofflichkeit des Fleisches, so daß der Körper wie von einer dicken, aber leicht verschiebbaren Fettschicht überzogen erscheint, dazu kämen dann Kleinigkeiten, wie die Falten an der Fußsohle und am Nabel. Es gewinnt freilich den Anschein, als wenn das Spezimina der Kunst des Flémallers überhaupt, nicht gerade dieser Periode seien, wenn wir die Berliner Kreuzigung als Spätwerk des Meisters ausnehmen.

Auch ohnedies zeigen die Frankfurter Tafeln — alle drei — doch

nicht jene Starrheit. Sie sind von Leben erfüllt. Eine leise Schwingung durchzittert die Körper, wie sie ein Bein vorsetzen, die Hüfte nach auswärts biegen, der Kopf sich neigt. Der Umriß ist nie starr, fast immer aus kurzen ineinander übergehenden Linien zusammengestellt. Demgegenüber machen mir die Figuren der Kreuzabnahme einen steiferen, altertümlicheren Eindruck, obgleich eigentlich viel mehr Gelegenheit zur Darstellung bewegter Figuren gegeben war als dort. Einzelne stehen noch ganz steif und bewegungslos da wie die Magdalena des linken Flügels und der Johannes, die Silhouette war wohl summarischer. Die Bewegung vollzieht sich meist jäher, kurzatmiger; man vergleiche etwa die Veronika in Frankfurt mit der Magdalena am linken Rande des Mittelbilds. Die Figuren stoßen sich in dem engen Raume, selbst auf dem linken Flügel ist die Zusammenfügung der beiden Figuren von einer gewissen Härte. Auf den Frankfurter Tafeln herrscht auch da eine größere Ellbogenfreiheit, selbst auf dem Trinitätsbilde. Die relative Kahlheit der Flächen in Landschaft und Figuren ist anscheinend ebensowenig allein aus absichtlicher Stilisierung und Vereinfachung zu erklären, wie bei den anderen beiden Frühwerken, wo sie teilweise die Folge des noch steifen und ungelenken Stiles war. Dazu käme der imposante, wenn auch mit zu einfachen Mitteln bewirkte Aufbau, die Ueberfüllung des Mittelbildes, die eine Annäherung an die Frühzeit berechtigt erscheinen lassen[1].

Mit einiger Berechtigung wird man die Kapellenmadonna in die Nähe des Dijoner Bildes rücken dürfen, der Typus, Faltenwurf der Maria und der Engel weisen die allernächste Aehnlichkeit mit der Maria und den Engeln in Dijon auf.

Ob die Madonna in rund in der Frankfurter Madonna eine so nahe Verwandte hat, daß sie nicht auch früher entstanden sein könnte,

[1] Ich habe kein Datum genannt, doch wird man nach meinen Ausführungen wohl erkennen, daß ich für die Mitte der 20er bis Anfang der 30er Jahre plädieren würde, wie ich ja auch die übrigen Bilder dieser zweiten Periode bis höchstens zur Mitte der 30er Jahre rücken würde. Ich habe die obigen Beobachtungen stehen lassen, obgleich neuerdings Hulin vermutlich mit größerer Zuverlässigkeit das Werk datieren kann, weil eine solche Uebereinstimmung bei dieser Art von Untersuchungen nur erwünscht sein kann. Meine diesbezüglichen Aeußerungen waren bereits seit Monaten fixiert, als ich auf einen Vortrag Hulins aufmerksam gemacht wurde (Bulletin de l'Acad. royale d'Archéol. de Belgique 1911). Danach hat ein Gebetbuch der Katharina von Cleve beim Fürsten Arenberg eine freie Kopie der Kreuzabnahme und dieses Gebetbuch ist höchst wahrscheinlich 1430 geschaffen worden. Es ist mir eine große Genugtuung, in dem Bericht Andeutungen zu finden, die über die Entstehungszeit des Mérodealtars und der Salting Madonna ganz ähnliches wie meine Ausführungen zu besagen scheinen.

will ich nicht entscheiden. Wir wissen nicht mit Sicherheit, ob diesen Kopien ein selbständiges Original zu Grunde liegt.

Die beiden Petersburger Bilder gehören wohl der zweiten Periode an. Der Typus der Madonna ist jener der Madonna in Aix, auch der Faltenwurf entspricht jenem. Die Dreifaltigkeit findet ihre nächsten Analogien in stofflicher wie stilistischer Hinsicht in der Frankfurter Dreifaltigkeit. Sehr erwünscht wird unser Entwicklungsschema bestätigt durch die Darstellung des Raumes im Madonnenbilde. Gaben die Typen den Fingerzeig, wohin das Bild gehört, so haben wir jetzt auch in der zweiten Periode die Darstellung eines Innenraumes. Der Grad von Vollkommenheit in der Bewältigung der perspektivischen Probleme scheint ganz dem von uns erwarteten zu entsprechen. Der Fußboden steigt noch immer beträchtlich an, noch wird der Sessel mit dem Teller in jener starken Aufsicht gegeben, doch ist die frühere Kahlheit geschwunden, die Enge herrscht nicht mehr so ausgesprochen, die Figur hat ein normaleres Verhältnis zum Raum als etwa die beiden frühen Marien.

Ueber die übrigen Bilder läßt sich mit Ausnahme des Tomyrisbildes, das ebenfalls früh entstanden zu sein scheint, nichts bestimmtes sagen. Sicherlich wird man mit keinem der Bilder viel über 1440 hinausgehen können, eine Zeit, wo die Tätigkeit des Meisters abgeschlossen zu sein scheint.

Um ein letztes Mal zu resümieren: Ich glaube keineswegs eine endgültige genaue Fixierung der einzelnen Bilder gegeben zu haben. Zweierlei scheint mir aber sicher: daß die in den einzelnen Gruppen behandelten Bilder in sich zusammengehören und daß ein Fortschritt von dem Mérodealtar zum Werlaltar zu beobachten ist. Wie man auch im einzelnen die Bilder auslegen und bewerten möge, die skizzierte Entwicklung scheint mir in den allgemeinen Umrissen die des Künstlers und der Zeit überhaupt zu sein.

III.

MATERIAL ZUM MALERISCHEN WERK DES ROGIER VAN DER WEYDEN.

A. EIGENHÄNDIGE ODER AUF ENTWÜRFE ROGIERS ZURÜCKGEHENDE WERKE.

In dem Berner historischen Museum findet sich in dem Saal, in dem der große Teppich mit Trajans- und Herkinbaldszenen aufgehängt ist, eine Reihe von Chormänteln des 15. Jahrhunderts, die in so trefflicher Qualität wohl nur noch in Wien, Brüssel und Utrecht anzutreffen sind. Darunter auch ein paar Stäbe und der Rückenschild eines Chormantels (Nr. 308) mit dem Wappen des Jakob von Romont (um 1440—86)[1]. Beziehungen des Stifters zu den Niederlanden, speziell zu Karl dem Kühnen, sind bekannt. Aber selbst wenn wir diese bei Seite lassen — die Wappen wurden sehr oft später daraufgesetzt, ein naheliegendes Beispiel der Herkinbaldteppich — so verrät der Stil dieser Wirkereien ohne weiteres, daß sie niederländischen Ursprungs sind. Stammler hat das auch schon beobachtet und nennt beispielsweise Rogier und seine Schule als verwandt. Er hat auch die Bilder des Rogier mit gleichen Vorwürfen in Madrid und Antwerpen zu Rate gezogen — der Mantel hier trägt Darstellungen der sieben Sakramente — behauptet aber merkwürdigerweise, daß «die Stickereien weder das eine noch das andere Werk kopieren». Es ist das so merkwürdig, weil Einzelheiten wörtlich auf den gleichen Szenen des Cambraialtars vorkommen. Ich meinerseits bin über-

1 Abb. der gesamten Serie bei Jak. Stammler, Der Paramentenschatz im hist. Museum zu Bern. Bern 1895, S. 89 ff.

haupt ohne Kenntnis des Stammlerschen Werkes erst durch diese Uebereinstimmungen auf den Mantel aufmerksam geworden.

Sie seien, soweit sie sicher sind, angeführt:

Die «Taufe» in der Anordnung der Figuren und der Frau links.

Die «Ehe» in der Gruppierung, hauptsächlich in dem Brautpaar mit dem Knaben.

Die «Buße» in der knieenden Frau und dem Stuhle des Priesters[1].

Es kann danach kein Zweifel sein: der Berner Mantel entstand nicht ohne Kenntnis des Cambraialtares oder umgekehrt. Zwei Wege zur Erklärung bieten sich hauptsächlich. Die Szenen des Mantels wurden unter teilweiser Nachahmung der des Altars geschaffen, oder es liegt ein Entwurf des Rogierkreises für Weberei vor. Ersteres verbietet sich von selbst. Es sind durchaus selbständige, in der Komposition ausgezeichnete Stücke. Den Berner Mantel etwa aus dem engsten Zusammenhange mit Rogier herauszureißen, halte ich ebenfalls für unmöglich. Es könnte demnach nur ein Schüler des Meisters in Frage kommen. Abgesehen davon, daß die Entwürfe in der Zeit von 1440—60 entstanden sind, die Trachten zwingen dazu[2], müßte der Schüler im Entwerfen der Szenen teilweise seinen Meister noch übertroffen haben. Außerdem kennen wir aus dieser Zeit keinen so bedeutenden Schüler, obgleich wir uns ein ziemlich deutliches Bild von der Tätigkeit der Schule um und nach Rogier machen können. Es sind mehrere Künstler darunter, die vermutlich schon um 1450 arbeiteten[3].

Ich glaube, daß die Erklärung, Rogier hätte hier selbst die Entwürfe geschaffen, die zwangloseste ist. Mit Ausnahme der Taufe sind

[1] Die Dreifaltigkeit des Rückenschildes kommt ähnlich im Bilde des Coter im Louvre vor, ebenso bei den beiden Repliken danach in Brüssel und Löwen. Das Thema an sich zwang wohl zu sehr ähnlichen Gestaltungen.

[2] Ich berühre diese Frage weiter unten mehrfach.

[3] Das Wappen wurde vermutlich erst in den 70er Jahren aufgesetzt. Es ist sehr klein hinzugefügt und kommt nochmals auf der Mantelschließe mit einer stilistisch andersartigen Darstellung vor, die ihrerseits aber gut in diese 70er Jahre paßt. Wenn die Tapisserie erst damals gewebt wäre (erst Ende der 60er Jahre wissen wir von Beziehungen des Besitzers zu Karl dem Kühnen und zu den Niederlanden), hätte man wohl die gleichzeitige Tracht aufgenommen. Denkbar ist noch, daß ein vorliegender Entwurf aus der Zeit von 1440—60 (1460 ist schon ein etwas spätes Datum) genau nachgebildet wurde.

eigentlich alle Szenen neu erfunden[1]. Selbst bei der Ehe oder der Buße sind Figuren hinzugetan oder die Komposition ist geändert. Der wenig Erzählungsmöglichkeiten bietende Stoff wurde doch geschickt neu geformt, klar und nüchtern, ohne allzu viel Gefühl wiedergegeben. Die Geschicklichkeit der Anordnung ist wahrhaft rühmenswert, obgleich durchweg mehr Figuren auf den Bildern unterzubringen waren.

Die Gleichwertigkeit beider Entwürfe soll ein Vergleich der Darstellungen der Priesterweihe und der Buße erhärten.

Auf dem Gemälde ist der Bischof an den rechten Rand versetzt, vor ihm kniet der Diakon, der zum Priester geweiht werden soll, links einer mit hocherhobenen Händen, in Höhe des Bischofs zwei andere, von denen einer das Meßbuch, Kelch und Meßkännchen trägt. Diese etwas schmucklose, Figur an Figur reihende Darstellung ist auf den Mantel kunstreicher transponiert worden. Der Bischof kam in die Mitte, dem zu weihenden Priester links wird als Pendant rechts ein Diakon zugeordnet, beiden entsprechen die zwei zu Seiten des Bischofs stehenden Leute. Bemerkenswert bleibt, wie die Figuren trotz der größeren Zahl frei im Raume stehen. In dieser Hinsicht überragt die Anordnung jene des Gemäldes.

Aehnlich verfuhr der Meister in der Buße. Auf dem Bilde sitzt links der Priester und spricht eben die knieende Frau los, ein knieender Mann erwartet das gleiche, hinter ihnen zwei stehende Personen. Auch hier ist auf dem Mantel die Komposition vielgliedriger geworden. Wieder ist der Priester, hier ein Bischof, in die Mitte gesetzt, die Frau kniet rechts, hinter ihr ein Mann, dem rechts eine Frau entspricht, hinter diesen Beiden je ein stehender Mann. Also auch hier die kunstreichere Fassung auf dem Mantel. Wenn man durchaus nicht annehmen will, daß Rogier sich wiederholt hat, muß man mindestens die Szenen des Cambraialtares für die eiligeren, ohne viel Interesse an der Formung des Stoffes geschaffenen erklären, nicht aber die des Mantels in Bern. Das erscheint unmöglich, da jener für Rogier bezeugt ist und Rogier sicherlich zum wenigsten den Entwurf des Werkes lieferte[2].

---

[1] Wie eng solche Darstellungen überhaupt verwandt sind, beweist ein Blick auf den Sakramentsaltar.

[2] Voll hat m. W. allein mit Entschiedenheit die Indentifikation dieses Altars mit dem in den Urkunden erwähnten geleugnet, obgleich der Stil bereits zwingt, mindestens die Werkstatt als Urheber anzunehmen. Bestimmt falsch ist aber seine zeitliche Ansetzung »Ende des 15. Jh.«. Es dürfte Voll sehr schwer fallen, Trachten, wie die Haube der vorderen Frau auf der Taufe, nach 1460 noch nachzuweisen. Der Chormantel trägt allerdings die Zeittracht und den Stil Rogiers reiner zur Schau. V. v. Loga gibt den Altar einem spanischen Nachfolger des Rogier, dem er auch den Tempelgang Mariä im Escorial zuschreibt (Jahrb. d. pr. Kunstsamml. 1910).

Ich habe mich vergeblich umgesehen, ob ich Werke Rogiers in Teppichen finden würde[1]. Trotz manches ähnlichen Stückes bin ich nirgends recht überzeugt worden. In den engeren Kreis der untersuchungsbedürftigen Stücke gehören aber drei. Die beiden auf der Brüsseler Ausstellung 1905 befindlichen Teppiche der Manufacture des Gobelins[2] mit Verkündigung und Anbetung der Könige haben Anklänge an Rogier, so der rechts unter einem Bogen knieende König David und die Eva. Leider sind die Teppiche der Manufacture des Gobelins seit einiger Zeit nicht zu sehen, so daß ich genaueres nicht sagen kann. Die Verkündigung scheint mir sicher in den engeren Kreis des Rogier und seiner Schüler zu gehören. Destrée's Beobachtung, der Einfluß des Goes darin sieht, vermag ich nicht anzuerkennen. Höchst verwandt ist dem König David der bärtige Pharisäer vom Zinsgroschenbild auf der Rückseite des Cambraialtars. Ein drittes ähnliches Stück notierte ich mir vor geraumer Zeit als ausgestellt in Berlin 1906 von Herrn v. Dirksen. Ich weiß nicht, ob ich jetzt die Annäherung an die beiden vorigen noch aufrecht erhalten würde.

Für ein anderes Werk stehen uns Autoritäten[3] helfend zur Seite. Das Triptychon mit Christus, Johannes Ev. und Maria auf dem Mittelbilde und Johannes Bapt. und Magdalena auf den Flügeln wurde aber wohl in den letzten 25 Jahren nirgends mehr angeführt. Auch die älteren Schriftsteller brachten Berichte, aus denen man ersehen konnte, daß nur der kleinste Teil es gesehen habe. Das Werk, zu den Hauptwerken an Umfang und Durchführung gehörend, dürfte einen Hinweis hier rechtfertigen. Es kam aus dem Besitze des Herzogs von Westminster in den seiner Tochter, Lady Theodora Guest (Inwood House, Henstridge Blandford, Dorset). Da eine Originalzeichnung Rogiers zur Magdalena des rechten Flügels im British Museum[4] existiert, kann es mit größter Wahrscheinlichkeit als Original gelten.

---

[1] Voll hat richtig die Tapisserie der Anbetung der Könige in Bern als Kopie nach Rogier bezeichnet. Schon Kinkel, Die Brüss. Rathausbilder usw. (Zürich 1867), wies darauf hin.

[2] Nr. 1 und 2 des Kat. Abb. bei J. Destrée, Tapisseries et Sculptures bruxelloises 1906; Onze Kunst 1906, I, S. 2 und Kat. d. Ausst.

[3] Literatur s. Katalog der Gemälde. — Auf die Abbildung im «Arundel Club» 1906 machte mich Frl. G. Ring zuerst liebenswürdigerweise aufmerksam.

[4] Eine Nachzeichnung dieser Zeichnung oder des Bildes kam mit der Schenkung Salting an das British Museum. Beide Zeichnungen sind vorzüglich reproduziert in Bd. II der «Vasari Society». Der Zusammenhang der Originalzeichnung mit dem Gemälde wurde schon von Waagen bemerkt, doch wird er der qualitätvollen Zeichnung, die neben der Dresdener Zeichnung des Kardinals della Croce von Jan van Eyck die schönste altniederländische Zeichnung ist, in keiner Hinsicht gerecht. — Es gibt noch eine zweite Originalzeichnung aus dem Eyckkreise, zu der das

Um so verwunderlicher ist es, daß eine so leicht zugängliche Zeichnung keiner Erwähnung würdig gefunden wurde. Selbst Voll übergeht sie. An dieser köstlichen Silberstiftzeichnung kann man einmal vollkommen die herbe Zartheit des Rogierschen Stiles erkennen. Im ersten Augenblick der Betrachtung möchte man wohl die Zeichnung für eine der vielen Nachzeichnungen halten, doch schon ein Vergleich mit der Saltingschen Zeichnung, die unbestritten eine Kopie ist, stimmt uns günstiger. Zu entschiedener Sicherheit kommen wir bei der Gegenüberstellung der Zeichnung mit dem Bilde. Es ist wirklich einmal eine Vorstudie zu einem Gemälde. Sie ist enger gefaßt als das ausgeführte Werk und mit geringen Abänderungen wörtlich übereinstimmend. Für Eigenhändigkeit spricht die hohe Qualität, die Feinheit und Empfindsamkeit im Strich, besonders in der Zeichnung der Augen, des Haares, in dem frisch und knapp andeutenden Faltenwerk des linken Aermels zumal. Von Wichtigkeit ist auch, daß alle die Dinge fehlen, die eine Nachzeichnung charakterisieren: Imitierung des Musters des linken Aermels, genaue Nachahmung von Details wie die der Schnürbänder, die das enganliegende Kleid zusammenhalten, oder der welligen Ränder der Kopfbedeckung. Auch fehlt vollständig eine Uebertragung der Farbwerte des Bildes in die Schwarz-Weiß-Zeichnung[1]. Man merkt dem Strich das momentan zögernde, oft schnell noch etwas korrigierende an, trotzdem ist er im allgemeinen von einer großen Bestimmtheit und Exaktheit. Typisch hierfür sind etwa die Falten des vorderen Aermels oder die Zeichnung der Hand. Nie würde ein Kopist so locker und doch so treffsicher das andeuten.

Das Gemälde bei Lady Guest ist von jener Art, die in Verbindung mit reichlichen Sprüchen eine feierliche, etwas eintönige Versammlung von heiligen Personen geben. Gelegenheit zu anmutigen Bewegungen oder unterhaltender Erzählung bietet sich wenig. Es sind vielmehr Typen, wie etwa Christus im Verein mit Johannes

---

ausgeführte Gemälde erhalten ist. Der Zusammenhang ist noch nicht bemerkt worden, weil das Bild, ein Porträt der Sammlung Salting (National Gallery, Flemish School, Nr. 2602), wohl lange im Privatbesitz verborgen war. Die Zeichnung dazu wurde von Kämmerer in seiner Eyckmonographie dem Jan van Eyck zugeschrieben (Künstlermonographien, hgg. von Knackfuß, Abb. 44, Berlin, Kupferstichkabinett). Bild und Zeichnung gehören in den näheren Wirkungsbereich des Jan.

[1] Das ist ein um so wichtigeres Kriterium, als die Nachzeichnung der Frankfurter Veronika des M. v. F. in Cambridge, trotz Tschudis richtiger Bewertung, in der Publikation der Vasari Society (ebenda treffliche Abb.) und mehrfach wegen ihrer erstaunlichen Feinheit als eigenhändige Zeichnung dieses Meisters ausgegeben wurde. Hier sind schon alle Farbskalen des Frankfurter Bildes in die Zeichnung übertragen.

und Maria darzustellen war unter Assistenz von Johannes Bapt. und Maria Magdalena. Von einer gewissen Gehaltenheit in der Bewegung, die so recht dem Geschmack eines Erbauliches liebenden Publikums entsprach. Obgleich wir späterhin viele verwandte Darstellungen haben, läßt sich bei einem so wenig Variierungsmöglichkeiten bietenden Thema nicht entscheiden, ob es von selbst zu ähnlichen Darstellungen zwang, oder ob Rogiers Vorbild hier maßgebend war. Ich möchte eher das erstere annehmen. Die Feinheit und der Wert dieses Bildes wird in den untergegangenen Vorzeichnungen liegen, die uns wohl die ganze Herbheit und Eleganz der Typik des späten Stils gezeigt hätten.

Ein anderes anscheinend sehr charakteristisches Stück ist der Christus am Kreuz mit Johannes und Maria in der Sammlung Johnson in Philadelphia, auf den kurz hingewiesen sei. Ich hatte es nach der Abbildung im «Connoisseur» XXII, S. 6, als treffliches Werk eines Schülers aufgenommen. Nachdem ich aber durch Dr. Valentiners Güte in den Besitz einer Photographie kam, schließe ich mich völlig seiner Meinung an, daß es sich um ausgezeichnete Werke seiner Hand handelt. Die Gruppe der Maria und des Johannes wäre zu vergleichen mit denen des Wiener Kruzifixes und der Münchner Kopie der Kreuzabnahme (Nr. 104), die ich unten näher behandeln will. Die verblüffendste Aehnlichkeit herrscht, ohne daß sich etwas genau wiederholt findet. Bei jedem der drei Bilder ist das Motiv ein durchaus neues. Auf der Wiener Kreuzigung der hinzueilende und zum Kreuz aufblickende Johannes, der die in unbändigem Schmerz das Kreuz umklammernde Maria zurückhalten will, auf der Münchner Kopie Johannes im Verein mit der Magdalena bemüht, die ohnmächtig zusammengebrochene Maria zu stützen; auf dem dritten Bilde eilt Johannes herbei, um die ohnmächtig umfallende, aber noch schmerzlich die Hände ringende Madonna zu stützen. Was wir von Schülerarbeiten besitzen, zeigt fast durchweg geringere psychische Belebung der Szene, man begnügt sich meistenteils mit der ohnmächtig zusammenbrechenden Maria, die Johannes in seinen Armen hält.

Hulin und Friedländer schreiben neuerdings das weibliche Bild der Londoner Nationalgalerie (Schenkung von Mrs. Lyne Stephens) dem Meister von Flémalle zu. M. W. hat nur Laban[1] kurz und nicht bestimmt widersprochen, indem er zugleich das weibliche Bildnis in Wörlitz daneben als Beweis abbildete. Die Bedeutung des Meisters von Flémalle als Porträtmaler wird nach meinem Dafürhalten in ein falsches Licht gerückt, wenn man ihm das Bild in London zuteilt.

[1] Zeitschr. f. bild. Kunst 1908, 58.

Friedländer[1] vergleicht das Londoner Einzelbild mit dem neuerworbenen Frauenbild des Berliner Museums und kommt dabei zu Beobachtungen, die, soweit sie das allgemeine Verhältnis der Porträts des Rogier zu denen des Meisters von Flémalle betreffen, richtig sind, sobald sie aber auf das erstgenannte Werk bezogen werden, m. E. des Ueberzeugenden entbehren. Nimmt man das Ehepaar des Flémallers in der National Gallery als Ausgangspunkt und vergleicht man es mit unserem dort befindlichen Frauenporträt, so treten so prinzipielle Unterschiede zutage, daß wir hier nicht im Zweifel sein können, daß das Bild dem Rogier gehört. Ein Parallelvergleich der dort befindlichen Magdalena von Rogier mit der Saltingmadonna bestätigt genau dasselbe, und nehmen wir gar die ganze Gruppe von Frauen aus den Altären und Bildern des Rogier zusammen, so bildet sich gegenüber den paar Frauenbildern des Meisters von Flémalle eine so einheitliche Gruppe, daß auch der letzte Zweifel schwinden muß.

Vergleichen wir zunächst das fragliche Porträt mit dem Frauenbild des Ehepaars vom Flémaller ebenda. Die Anlage beider spricht den Unterschied deutlich aus. Beim Meister von Flémalle ist das Frauchen in das Bild hineingepackt, das Gesicht in einer Ueberfülle von Kopftuch eingewickelt, mit einem merkwürdig bestimmten Blick sieht sie fest seitwärts. Hier das Porträt höchst straff und energisch innerhalb des Rahmens eingerissen. Bei dem Flémaller den Zufälligkeiten des Vorbildes genau Rechnung tragend, hier die Silhouette außerordentlich kurz und knapp in 2—3 Ansätzen zum Rahmen hinaufführend[2]. Es ist auch rein äußerlich beim Flémaller noch das dicke wollige Gewand, in dem der Körper fast erstickte, hier jenes auf Taille gearbeitete, knapp anliegende[3]. Ich gebe zu, daß vielleicht das Vorbild zu so eminenter Abstraktion lockte. Aber alles in allem, es sind doch nur die allgemeineren Analoga zu den im Detail konsequent vorhandenen Unterschieden! Auch mit Morellis Mitteln wird man den Unterschied nur vertiefen, nicht wegwischen können. Das Lippenpaar ist bei dem Einzelbilde der Schenkung Stephens von einem geradezu kühnen Zug. Beim Meister von Flémalle ist eine

---

1 Amtl. Berichte a. d. kgl. Kunstsamml. 1908, 127.

2 Bereits Friedländer (Jahrb. d. pr. Kstslgn. 1902, 18) hob bei dem Männerbild (ohne Kopfbedeckung) des Meisters von Flémalle in Berlin die Beengthei durch den Rahmen hervor. Das Eingeschachteltsein seiner Köpfe ist tatsächlich ihm eigentümlich (dem frühen Rogier wohl auch ein wenig).

3 Bei dem Bilde des Rogier ist die rechte Ecke mit dem Oberarm ziemlich stark ausgebessert.

natürlichere Form mit Schatten in den Mundwinkeln gegeben[1]. Am deutlichsten allerdings tritt der Unterschied erst in der Farbe hervor. Beim Flémaller ein reich variierter Teint, gelblich rußig mit stark aufgesetzten Lichtern und reichlichen Schatten. Bei Rogier das Gegenteil: ein rosafarbenes porzellanenes Inkarnat überzieht gleichmäßig in feinster Frische das Gesicht. Unvermittelt aufgesetzte Schatten und Lichter werden möglichst gemieden. Dort das Kopftuch ein dicker Stoff, schmutzig weiß mit stark grünspanfarbenen Schatten, hier die hellste gleichmäßige Weiße. Dort eine relativ ausgezeichnete Stofflichkeit des Fleisches, hier eine porzellanene, feine Haut. Wir werden später sehen, daß sich ganz analoge Unterschiede zwischen der noch so stark an den Meister von Flémalle erinnernden Magdalena in London von der Hand Rogiers und der als Pendant aufgehängten Saltingmadonna konstatieren lassen. Ich will auch hier zugeben, daß das Vorbild teilweise Ursache des Unterschiedes gewesen ist. (Allerdings läßt sich auch da einwenden, daß eben das Kopftuch des Flémallers das altertümliche war, das des anderen Bildes das zeitlich spätere, so daß uns aus dem Gegenargument eine Stütze erwächst.) Sehen wir uns deshalb nach den anderen weiblichen Porträtköpfen beim Meister von Flémalle um! Sie sind selten, nur auf dem Inghelbrechtsaltar und der Louvrezeichnung lassen sie sich verfolgen. Auch da die eigentümliche Tracht, der in eine dicke Hülle eingepackte oder bedrohlich von schwerem Tuch umlagerte Kopf. Immerhin ist das Material zu spärlich.

Wie nimmt sich also das Werk im Oeuvre des Rogier aus? Hier ist das Material zahlreicher. Wir haben die Stifterin der Wiener Kreuzigung, das neu erworbene Frauenbild in Berlin, das Wörlitzer Bild, die Frau des Rolin vom Beauner Altar und das bei Rothschild in Paris[2]. Von all denen läßt sich sagen, daß sie wenig Detailzeichnung, wenig Schatten, ein gleichmäßiges helles Inkarnat, oft porzellanen rosig, und strenge einfache Umrisse haben. Das Kopftuch wird meist mit durchsichtigen graulichen Schatten[3] gegeben. Auch die Finger sind meist gleichförmig gebildet — die des

[1] Es ist gut, sich diesen Unterschied des Abstrahierens dort, des Treu-am-Vorbild-Haften hier, zu merken. Es ist der zwischen beiden Meistern durchgängig zu beobachtende.

[2] Alle abgebildet bei Laban a. a. O. Ich nehme im folgenden das Pariser Bild aus, da ich es nicht im Original kenne.

[3] Der M. v. F. ist in allen seinen Werken geradezu virtuosenhaft bemüht, weiße Tücher in Grün und Blau abzuschattieren.

Londoner Porträts des Flémallers sind im Vergleiche dazu etwas kümmerlich gebildet[1].

Ich glaube, man kann sogar die Porträtgruppe Rogiers noch genauer festlegen. Das Wiener Triptychon setze ich aus anderen Gründen früh an, die Tracht der Frau und auch einiges in der Durchzeichnung des Gesichtes erinnert noch an die rundlich weichlichen Formen des Meisters von Flémalle. Nicht viel später würde die Berliner Neuerwerbung entstanden sein: die alte Tracht[2], Ungeschicklichkeiten der Zeichnung, wie das unrichtig verkürzte Auge, das noch rundliche Gesichtchen, die außergewöhnlich gering stilisierten Hände, der derbe Bruch des Stoffes (später viel feingrätiger), das freundlich reizvolle des Ausdrucks, das sind alles Momente, die in den anderen Frühwerken ihre Analoga finden[3].

Danach sind die Frau des Rolin vom Beauner Altar (erste Hälfte der vierziger Jahre), die bei Rothschild und die auf dem linken Flügel

---

[1] Hulin nannte die Finger des umstrittenen Londoner Einzelporträts charakteristisch für den M. v. F. Ich finde gerade hier durchaus typische Rogierhände. Man nehme etwa die fast ornamentale Zeichnung der wenig sichtbaren Finger der rechten Hand. So kommen sie — der Ausdruck ist hier wirklich berechtigt — wörtlich, auf dem Berliner Karl der Kühne und dem Antwerpener Porträt des Mannes mit dem Pfeil, den ich nur für eine spätere Kopie halte, vor. Die andere Art der Händezeichnung, wie sie etwa durch das Berliner Frauenbild charakterisiert ist, ist die seltenere bei Rogier. — Zu dem Antwerpener Porträt bemerke ich noch, daß bei genauer Betrachtung kein Zweifel obwalten kann, daß es sich nur um eine Kopie handelt. Der Abstand vom Original ist etwa eben so groß wie der der Münchener Lukasmadonna von dem untergegangenen Original.

[2] Das Kopftuch ist bei beiden Bildern noch das dicke undurchsichtige, wie es der M. v. F. und J. van Eyck stets haben. Die Form dieser Haube ist keineswegs selten. Außer den unten genannten drei anonymen Zeichnungen wären auch die Holzschnitte des Pariser Exercitium super Pater Noster (Graphische Gesellschaft 1908, VIII) zu nennen. Kristeller setzt mit Recht dieses Werk in die erste Hälfte des 15. Jh. Ich würde es eher in den 20er oder 30er Jahren als später entstanden denken. Unsere Tracht kommt auf Tafel VII der Publikation vor (die neben dem Mann sitzende Frau). Auch die interessanten Glasgemälde in Lierre bei Antwerpen gehören hierher (Krönung Mariä, Tracht der Stifterin). Hulin setzt sie mit 1450 m. E. zu spät an. Sie dürften schon 1430 entstanden sein, der Faltenwurf ist noch rein gotisch, der Typus des Johannes, wie auch Hulin bemerkt, in der Zeit der Herrschaft Rogiers um 1450 ganz ungewöhnlich (Onze Kunst 1908, II, 145). Allerdings scheinen Teile, wie die Fenster mit der hl. Barbara, etwas später zu sein.

[3] Daß damit das Material an Porträts dieser Zeit — etwa der 30er Jahre — keineswegs erschöpft ist, mögen drei bisher unbeachtete Zeichnungen dartun, die ich noch anführe, weil sie immerhin qualitätvoll sind — geringere wird man noch hie und da finden können: Frauenkopf in London (als Rogier van der Weyden) zwischen dem M. v. F. und Jan van Eyck stehend, sehr gutes Stück etwa zur Zeit des Werlaltares; in Rotterdam (Burl. Mag. 1911, Aufsatz von Schmidt-Degener), deutlich aus dem Kreise des Jan van Eyck, dort früher dem Rogier zugeschrieben; in Turin, aus der Nähe des Rogier (Anderson 9803: Giov. van Eyck).

des Sakramentsaltares entstanden zu denken[1]. Ihnen ist die Haube gemeinsam, ebenso ist das Gesicht länglich, schmal und hager geworden, aus den freundlich netten Gesichtchen sind strenge, ausdrucksslosere geworden.

Danach endlich die beiden Porträts in London und Wörlitz, wo nicht nur die Tracht der Haube, sondern auch das Gewand, zumal die den Handrücken noch bedeckenden engen Aermel typisch für die Zeit um und nach 1450 sein dürften. Natürlich ist möglich, daß hier eine Frau später eine altmodische Tracht noch trug, dort eine jugendliche mit Eifer die neumodische aufnahm. Ich glaube aber bestimmt, abgesehen davon, daß auch im Stil eine stetige Entwicklung zu beobachten ist, daß die Tracht in der angedeuteten Weise sich entwickelt hat. Näheres darüber wird die Miniaturenforschung, wo viel datiertes Material liegt, aus dem hier schon geschöpft wurde[2], noch bringen.

Es ist hier der Ort, darauf hinzuweisen, daß die von Friedländer fast allein zusammengestellte Porträtgruppe vielleicht einiger Erweiterungen fähig ist, wenn wir die Handzeichnungen in Arras zu Hilfe ziehen, die bekanntlich fast durchweg Kopien nach alten Bildern enthalten. Die Zahl der erhaltenen Bilder wie die Quellen bezeugen uns ja ausdrücklich Rogier als berühmten Porträtmaler.

Die von Gachet[3] 1852 gefundene Serie hat einen Künstler zum Verfertiger, der immerhin wußte, wo die originalen Sachen zu finden waren und der auch gegenüber anderen Kopisten oft einen dem Original ähnlichen Eindruck in seine eiligen Kopien hinüberrettete. Er kopierte, wie wir heute wissen, manch anerkanntes Werk, so Jan van Eyck, Gerard David und den Hofmaler Jan Mostaert.

Auch Rogier wurde bedacht. Der Kanzler Rolin und seine Frau wurden vom Beauner Altar abkonterfeit. Nur die Köpfe sind wörtlich übernommen. Zweifel sind aber ausgeschlossen. Wenn wir bei dem Vergleiche bemerken, daß die Zeichnung des Unterkiefers beim Rolin, die Falten auf der Stirn, die Art der Einzeichnung der Augen, also Spezimina des Porträtstiles Rogiers, deutlich übernommen wurden, so daß man auf ein Original des Rogier schließen würde, so darf es wohl auch nicht als allzu gewagt gelten, wenn wir aus andern Bildern dieser Sammlung Porträts des Rogier herauszuschälen suchen.

---

1 Ich datiere auch aus anderen stilistischen Gründen den Sakramentsaltar in die 40er Jahre.

2 Vgl. darüber unten.

3 Bulletin de la Commission royale d'hist. 2e série, V, 86.

Es sind fünf Köpfe, von denen bei engerer Wahl noch zwei übrig bleiben: der Pierre de Beffremont, Comte de Charny (Giraudon 481), und Léon, Seigneur de Proisy (Giraudon 383)[1]. Das erstere stimmt zu sehr mit dem Philipps des Guten in Madrid u. a. überein, als daß wir nicht die gleiche Meisterhand dahinter vermuten sollten. Es muß von einer bewundernswerten Vereinfachung und Knappheit in der Linie gewesen sein. Das andere steht dem Porträt in Venedig und den übrigen Bildern jugendlicher Leute so nahe, daß auch hier die Entscheidung nicht schwer ist[2].

Wir besitzen aber noch eine eigenhändige Zeichnung des Rogier, die einzige, die neben der Londoner Vorstudie zum Triptychon bei Lady Guest genannt werden darf. Es ist ein Madonnenkopf in Silberstiftzeichnung im Louvre. Sie ist ausgestellt, richtig bestimmt, von Giraudon sogar photographiert (Nr. 428) und doch m. W. noch nirgends besprochen, obgleich sie dessen würdiger wäre als manches klägliche Schulprodukt von Madonnen. Wie die Londoner Zeichnung des Rogier und andere Werke seiner Schule ist sie auf sorgfältig präpariertem, dicken Kreidegrund mit Silberstift aufgezeichnet.

Man wird darin keine Vorzeichnung zu einem der bekannteren Bilder finden, obgleich ähnliche Köpfe noch im Oeuvre des Rogier zu finden sind. An die Maria des Bladelinaltars wird man erinnert, aber hier

---

[1] Die Kopie nach Rogiers Selbstbildnis, ebenfalls in der Sammlung, ist schon oft erwähnt worden. Ich glaube, daß sie mit mehr Recht als Selbstbildnis gilt, als der Kopf des Lukas auf dem Münchener Bilde, den Voll als solchen ansieht. Es dürfte sich bei den von Voll genannten Bildern eher um Teilkopien nach dem Lukasbilde handeln, zu dessen künstlerischem Ruhm man noch hinzudichtete, daß es ein Selbstbildnis des Meisters bewahre. Das Arraser Porträt und seine Wiederholungen gehen auf kein bekanntes Bild des Rogier zurück, lassen aber auch auf ein Original schließen und entsprechen auch der Vorstellung, die wir uns vom Meister machen. Dazu kommt, daß gerade dieses Bild mehrfach als Selbstbildnis des Rogier bezeichnet wird, was mir in diesem Umfange vom Lukasbild nicht bekannt ist. Voll müßte auch erst Belege aus so früher Zeit bringen, daß ein Künstler einem Heiligen seinen Kopf aufsetzt. Die Typen derselben sind immer ähnlich; nach den Gebetbüchern zu urteilen, wo sich die Evangelisten meist finden, trug z. B. Matthäus meist einen Bart, Lukas nicht.

[2] Sehr viel Anspruch auf eine gute Kopie nach Rogier hat ein Bildnis des Musée Carnavalet in Paris (P. 617). Das Bild ist leider sehr schlecht aufgehängt. Auch das bei Laban nicht abgebildete Porträt Philipps des Guten (mit Kopfbedeckung) geht auf Rogier zurück. Hiervon existieren gegen zehn Kopien. — Waagen (Treasures of Art in Great Britain III, 23) nennt mit großer Bestimmtheit ein Porträt des Rogier bei Earl of Darnley (Cobham Hall). Die Art seiner Begründung ist allerdings wenig geeignet, ihm Glauben zu schenken. Er würde es dem Jan van Eyck geben, wenn nicht die Hände so deutlich den Stil des Rogier trügen.

stimmt schon der rein äußerliche Befund zu wenig. Dann denkt man wieder an das Original jener Madonna mit beiden Händen das Kind haltend, die ich unten ausführlicher behandeln will. Besonders die Brüsseler Madonna dieser Gruppe hat links eine ähnliche Falte im Kopftuch, die gleiche Neigung des Kopfes usw., doch auch hier bleibt es bei einer bloßen Aehnlichkeit, eben weil der Autor derselbe war. Bis auf eine Madonna in Donaueschingen (Nr. 2). Hier stimmt alles. Die Neigung des Kopfes, der Fall des Haares, die Stellung der Pupillen, die Zeichnung des Mundes mit den eingedrückten Mundwinkeln, die Art, wie rechts die Halslinie an die Backe anstößt, der Ausschnitt des Kleides mit dem vorlugenden Hemd. Es bleibt nur noch das Kopftuch zu erklären. Es ist etwas verändert, doch auch nur «verändert». Es reicht jetzt nicht mehr in die Stirn herein, sondern die dort abschneidende Linie ist auf dem Gemälde durch einen Stirnreif ersetzt. Hingegen kommt die lange Falte links am Rande gleicherweise auch auf dem Gemälde vor.

Das Bild in Donaueschingen ist eine der wenigen Madonnen, die noch rein Rogiers Stil tragen, der Typus der Madonna ist sogar bedeutend reiner als der der Münchner Lukasmadonna, so daß man das Bild für eigenhändig halten könnte, sprächе nicht das ungeschickt gegebene riesig große Kind und das sehr flaue Kolorit entschieden dagegen. Besonders der Kopf des Kindes mit dem wie abnorm zurückgedrückten Kinn und die selbst für Rogier zu stark verzeichnete Stellung des rechten Auges weisen auf Kopie, die bei der Madonna anscheinend sorgfältiger, bei dem Kinde freier und willkürlich gearbeitet wurde. Das Kind ist wohl nach der Lukasmadonna kopiert worden. Einzelheiten wie die abgespreizte große Zehe des rechten Fußes, die hintereinander aufgestellten Zehen des linken Fußes, die Falten am Halse des Kindes und sein Kopf in der Form und Stellung lassen es vermuten. Andererseits ist nicht zu leugnen, daß zur Zeichnung die engsten Beziehungen bestehen.

Das zwingt uns zu einer Erklärung des Sachverhaltes, die zugleich von neuem deutlich illustriert, daß auch in den künstlerisch so fortgeschrittenen Niederlanden die Malerei zum großen Teile als handwerkliches Geschäft betrieben wurde. Der Maler bekommt eine Silberstiftzeichnung, unser Blatt im Louvre, unter die Hände[1], benützt es

[1] Daß die Donaueschinger Madonna auf ein Original des Rogier zurückginge, halte ich für ausgeschlossen. Es müßten sich mindestens andere Kopien der Madonna erhalten haben — ich kenne bisher nur eine einzige, die bei Lepke in Berlin am 17. X. 1911 unter Nr. 68 versteigert wurde; diese ist sicher erst aus dem 16. Jh. und wahrscheinlich direkt nach der Madonna in Donaueschingen kopiert.

bei einer der viel verlangten Madonnen in Halbfigur mit Kind[1] und nimmt als Kind jenes aus der Lukasmadonnendarstellung, die sicherlich in jedem Maleratelier zu finden war. Um aber auch seinerseits einmal etwas Neues zu bieten, werden die Arme des Kindes verändert. Das Kind faßt mit dem rechten Händchen in die Locken der Maria, in die Linke hat der Maler eine Blume gesteckt, wie man etwa einer Puppe einen Gegenstand in die Finger klemmt. Beides hübsche Motive, die hier zu stark mit der blöden Gleichgültigkeit des Kindes kontrastieren[2].

B. ROGIER ALS MADONNENMALER.

Der Maler machte sich die Aufgabe leicht. Immerhin, er suchte noch seiner Kundschaft «Neues» zu präsentieren, und er bewies Verständnis, als er sich die feine Zeichnung gerade als Vorbild auserwählte. Wie viele Repliken gibt es nicht, die gleichgültig mit geringen Abänderungen, die nur der Bequemlichkeit entsprangen, ihr Vorbild kopieren und auch damit ihr Publikum zufrieden stellten! Diese Kopisten sind uns heute von Wert, wegen ihrer Erfindungsfaulheit. Sie wiederholten Kompositionen berühmter Meister, die wir heute nur durch sie kennen lernen können. Ihre Zahl muß Legion gewesen sein, schon wenn man einmal die noch existierenden Kopien der Lukasmadonna verfolgt, dabei sind vermutlich gerade von diesen Exemplaren, weil sie leicht als unbedeutend erkannt wurden, viele der Zerstörung anheimgefallen. Die größere Menge der existierenden ist in die Depots gebannt. Nur so ist es zu erklären, daß man mit Ausnahme Friedländers den Kopien nach Rogier so wenig Aufmerksamkeit schenkte. Obgleich man sich sagen mußte, daß nach Maßgabe des Erfolges der Lukasmadonna Rogier als «Schöpfer des Marienbildes»[3] von weitaus größter Bedeutung für die niederländische Malerei gewesen sein mußte, hat man doch kaum den Versuch gemacht, einmal die Madonnen in seinem Stil zusammenzustellen.

Es ist andererseits erklärlich, wenn man auch nach längerem Suchen nur schwierig den gesamten Vorrat zusammenbringt. Die

---

[1] Und zwar so getreu, daß er den Kinderkörper nur an den Stellen anbringt, die schon auf der Zeichnung leer sind.

[2] Sehr wahrscheinlich ist hiervon die Madonna bei Wernher (London) abzuleiten, die Voll in seiner Memlingausgabe (Klassiker der Kunst, S. 140) abbildet. Dem Kindchen ist hier eine andere Beschäftigung vindiziert, die Madonna aber st noch recht ähnlich, was die Zeichnung des Kopftuches und die Stellung der Hände anbelangt.

[3] So hatte ihn Friedländer richtig genannt.

folgenden Gruppen können daher nur vorläufig abgeschlossen sein. Gerade die Möglichkeit der Erweiterung des Materiales läßt mich hoffen, auch hier allmählich noch schlüssigere Beweise bringen zu können.

Warum mußte Rogier, warum nicht Jan van Eyck oder der Meister von Flémalle der Mann des Schicksals werden? Es ist evident: von Jans Bildern — seine Tätigkeit bestand fast in nichts anderem als Porträts und Madonnen zu malen, so weit das erhaltene Material Schlüsse zu ziehen gestattet — existierten nicht allzu viele Kopien, Weales sorgfältiges großes Werk über die van Eycks bestätigt das.

Die Frage ist nicht ohne Schwierigkeit zu beantworten. Im Grunde muß eine Antwort aus der Gesamtbeurteilung des Jan'schen Oeuvres heraus erfolgen. Die geringe Wirkungsweite seiner Kunst ist teils aus ihrem Charakter als einer vornehm höfischen, für einen bestimmten Kreis geschaffenen Kunst, hauptsächlich aber aus seiner entwicklungsgeschichtlichen Stellung heraus zu erklären. Jan war der letzte, großartigste Ausläufer des 14. Jahrhunderts. Sein Stil ist die Fortführung des Miniaturenstils mit ihren bunten leuchtenden Farben, gesättigt mit einem grandiosen Naturalismus, der auch seinerseits nur der Gipfel der zwei dezennienlangen Bemühungen vor ihm war. Dies war auch die Vorbedingung aller folgenden Maler. Ohne diese Rücksichtnahme auf die naturgetreue Zeichnung, wie sie von den Miniaturisten um 1400 bis zum Genter Altar hin Schlag für Schlag erobert wurde, wäre auch die Kunst des Rogier unpopulär gewesen. Erst im vollen oder wenigstens annähernden Besitz dieser Mittel konnte er seinerseits von Einfluß werden. Die auf Jan folgenden Generationen sahen in ihm nur den bewundernswert imitierenden Künstler. Man verlangte mehr. Kunst im Sinne des Rogier war Kunst in der Anlage der Bilder, in der Zeichnung der Einzelfigur; ihre Eleganz und Schmuckheit lockte die Künstler. Wir können denselben Prozeß ein paar Jahrzehnte später in Deutschland in Nürnberg, Köln und am Oberrhein verfolgen[1].

---

[1] Es mag dahingestellt sein, ob die Kunst des Meisters von Flémalle Rogier die notwendige Stütze lieh, um zu einem neben Jan vollwertigen Realismus zu gelangen, und ob dieser selbständig die Probleme löste, ohne bei Jan Rat zu holen. Ebenso mag fraglich bleiben, welchem der beiden Künstler, Jan oder Rogier, die größere künstlerische Bedeutung an sich zukommt. (Sicherlich wird ein an moderner Kunst Gebildeter sich zu Jan bekennen.) Gewiß aber erscheint mir, daß das gänzlich Neue, Ungotische, von Rogier seinen Anfang nahm, nicht von Jan. Er schuf einen in gewissem Sinne auf ein Jahrhundert hinaus vorbildlichen Stil.

Weiter waren Jans Madonnendarstellungen individuell. Individuell in dem Sinne, daß sie jede irgend einen keineswegs sehr bedeutungsvollen Vorgang im Zusammensein der Mutter mit dem Kind herausgriffen. Es waren cum grano salis Gelegenheitsgedichte. Es steckte nichts in diesen Darstellungen, was erzählerisch nicht auch einmal anders gegeben werden konnte, es fehlte ihnen das Typische (Incehall Madonna, Springbrunnenmadonna)[1]. Die Madonna Rogiers ist repräsentativer. Nicht daß sie prunkvoller oder höfischer dargestellt wäre, sondern indem der erzählerische Inhalt auf ein Minimum zusammengeschraubt wurde, und das Bild sich damit begnügte, ein leicht faßbares Beisammensein von Mutter und Kind zu geben. Man hat bei Rogier immer das Empfinden, daß die Darstellung zu sehr auf den Beschauer Rücksicht nimmt. Die Madonnen des Jan geben sich natürlicher. Es herrscht bei Rogier das absichtliche Streben durch ein Unterdrücken des Details im Erzählen und durch die malerische Durchführung die Aufmerksamkeit auf ganz bestimmte Dinge zu lenken. Das absichtlichere der Mache wird im Gegensatz zu Jan dem Beschauer deutlich.

Vielleicht verdeutlicht uns die Lukasmadonna selbst noch, worin der eminente Erfolg des Rogier lag. Von Bedeutung ist, daß das Bild eine der ersten und wohl auch eine der umfangreichsten Schöpfungen Rogiers war[2]. Dann aber, daß hier zuerst mit voller Energie gegenüber allen früheren Bildern etwas Neues betont wurde.

Zwei sehr ansehnliche Figuren füllen auf dem Lukasbilde die vordere Bühne. Sie sind einander gegenübergestellt. Lukas in halbknieender Stellung ist beschäftigt, die vor ihm gelagerte Maria abzuzeichnen. Er hat beide Hände gehoben, in der Linken hält er das Blatt mit der Zeichnung, in der Rechten den spitzen Stift, der Blick geht geradeaus nach der Madonnengruppe hin. Lukas zeichnet aber nicht, er hält auch nicht inne, um das Vorbild prüfend zu überfliegen, sondern alle seine Bewegungen sind dazu da, deutlich zu machen, es sei einer abgebildet, der zeichne. Es ist nur der Typus, die Pose des Zeichnens, nicht das Zeichnen selbst. Es war dem Maler auch gar nicht darum zu tun, diesen Naturalismus wenigstens äußerlich zu dokumentieren: der Lukas hat ein Blättchen in der Hand,

---

[1] Die Madonnen mit Stifter sind ausgenommen (Palamadonna, Dresdener Madonna). Hier war naturgemäß eine gewisse Gleichmäßigkeit der Behandlung erforderlich.

[2] Der Nachweis betr. früher Entstehung des Madonnenbildes an anderer Stelle.

auf das er unmöglich die Gruppe bannen könnte. Rogier hat auch dementsprechend nur als Symbol einen Kopf, der mit dem des Vorbildes nicht das geringste zu tun hat, auf das Blatt gegeben.

Daß wir damit nichts subjektiv willkürliches aus dem Bilde herausgeklügelt haben, beweist eine gleiche Darstellung aus demselben Kreise. Ein offenkundiger Nachahmer des Flémallers, der Brüsseler Colijn de Coter, hat eine Lukasmadonna in Vieure (Photo Giraudon) geschaffen [1]. Trotz seiner notorischen Abhängigkeit von berühmten Vorbildern gibt er die Darstellung wesentlich anders, mehr im Geiste des Flémallers [2]. Der Unterschied springt in die Augen. Der Alte hat eine umfängliche Staffelei vor sich, Palette und Muschel zum Farbenmischen fehlen nicht, auf der Staffelei findet sich das getreue, wenn auch etwas summarisch behandelte Abbild der leibhaftigen Gruppe, der Maler ist eben beschäftigt, an der vorderen Hand etwas auszuführen. Zieht man das ganze Bild bei Colijn mit seiner ausführlichen Schilderung der Pinselsorten und anderer Malutensilien im Hintergrunde zu Rate, so ermißt man erst die Kahlheit, die in Rogiers diese Dinge nur andeutender Darstellung liegt. Man merkt aber andererseits auch, welch frische klare Luft in diesen offenen Hallen weht, wo das dem Maler nebensächlich erscheinende resolut zu Gunsten einzelner Probleme unterdrückt wird, dafür diese aber mit einer ganz neuen konsequenteren Entschiedenheit in Angriff genommen werden.

Dem Lukas ist die Madonna gegenüber gelagert, ihr Körper von reichen Gewanddrapierungen überflutet, die der Figur die gleiche Massigkeit und Schwere geben wie ihrem Gegenüber. Sie ist nicht eigentlich des Porträtierens wegen da, sie könnte sehr wohl auch als Einzelbildnis figurieren, man würde das Fehlen des Gegenstückes kaum missen. Sie ist stark aus dem Bilde herausgedreht (der Lukas müßte in Wirklichkeit eine arge Verkürzung auf seinem Blättchen riskieren), fast en face präsentiert sie sich — nicht dem Maler, sondern dem Beschauer. Der Kopf ist zart geneigt, die linke Hand hält die entblößte Brust für den Knaben. Dieser aber trinkt nicht, wie das der Knabe der Luccamadonna tut, oder hält gerade inne (Frankfurter

---

[1] Selbst Voll leugnet die Zusammenhänge zwischen C. und dem M. v. F. nicht. In dem angeführten Bilde hat selbst der Joseph die gleiche Funktion als Mausefallenverfertiger wie beim Mérodealtar.

[2] «Erinnert (sc. das Bild in Vieure) nicht so stark an Rogiers klassische Gestaltung dieser Gruppe als an den M. v. F.» (Friedländer, Jahrb. d. pr. Kstslgn. 1908, 222). — Man müßte einmal ikonographisch untersuchen, ob diese Auffassung des Rogier völlig neu war. Selbst auf dem Peringsdörffer Altar findet sich die andere.

Madonna des Flémallers[1]), sondern blickt unbestimmt in die Luft, liegt neben der vollen Brust der Mutter ohne irgend ein Gefühl der Abwehr oder Annahme. Wenig übertreibend kann man sagen, es sei mit ängstlicher Behutsamkeit eine Puppe nachgezeichnet und diese Zeichnung in das Bild übertragen, ohne daß der Maler nun noch den Versuch gemacht hätte, Leben einzuhauchen. Es ist eben auch hier das, was wir bei Lukas schon beobachteten: Es wird nicht das Säugen selbst gegeben, sondern nur die Dinge aufgewiesen, die zum Vorgang gehören. Dazu wird Maria durch großartige Gewandfülle eindrucksvoll, durch eine zarte Neigung des Kopfes mild in der formalen Erscheinung gemacht. Um es nochmals zu sagen: Es macht den Eindruck, als ob alles vorbereitet wäre zum bewundernden Beschauen, nicht aber zum Säugen. Dieses Abstrahieren, dieses Typische, oder wie man es sonst nennen will, war mit seiner gewichtigen und gemilderten Feierlichkeit wohl geeignet, auf größere Massen zu wirken, die nie die individuelle süße Erfindung der Springbrunnenmadonna eines Jan van Eyck zu schätzen gewußt hätten. Bei Rogier hatte man, um es derb zu sagen, was man brauchte: repräsentationsmäßige Feierlichkeit gepaart mit anmutiger Gebärde und nicht allzuviel Gefühl.

Der Erfolg war ein großer. Es ist sicher nur ein kleiner Teil des wirklich erhaltenen Materials, der hier genannt wird. Zunächst die vier bekannten Kopien in München[2], Petersburg, Wien (Graf Wilczek) und Boston. Dann alle die, welche mir irgendwie bekannt geworden sind, und die zweifelsohne auf die Lukasmadonna zurückgehen (es werden noch durchweg eine ganze Reihe von verwandten Stücken kurz unter dieser Rubrik eingeordnet, während sie sicherlich nicht viel anderes damit gemein haben, als daß sie auch auf ein Original des Meisters zurückgehen. Es wurden deshalb auch die in der älteren Literatur genannten bei Gasser, Wien, oder Professor Hauber usw. weggelassen, da sie mir nicht bekannt geworden sind):

Teppich, Louvre (ganze Komposition).
Köln, Kunsthdl. (Photogr. Berlin, Kupferstich Kabinett).

---

1 Man hat ganz fälschlich und dem Geiste Rogiers widersprechend die Lage des Kindes hier auch als Gesättigtsein nach dem Trinken erklärt. Es deutet nichts darauf hin.

2 Die Münchener galt bisher immer als Original, Hulin hielt (C. C.) die Petersburger für besser, Voll wies zuerst mit Entschiedenheit darauf hin, daß das Münchener Exemplar nur Kopie ist. Es kann bei Betrachtung des Originals kein Zweifel darüber herrschen. Uebrigens bemerkte Justi schon 1886 (Zeitschr. f. bild. Kunst, S. 68), daß das Petersburger Stück ebenso viel Anspruch auf Eigenhändigkeit machen könne, wie das Münchener.

Paris, R. Kann (Katalog Nr. 113).
München, Aukt. Henneberg 1903, Okt., Nr. 42.
Cambridge, (Mass.) Museum Fogg (Abb. Gazette des Beaux-Arts 1909, Febr.).
Wien, Miethke, 1910, Mai.
Nürnberg, Germ. Mus., Nr. 62.
London, Slg. Pitt Rivers.
» » Bordonaro (Abb. Reinach, Répert d. Peint. III, 387).
Straßburg, Nr. 52[1].
Brüssel, Nr. 650.
Kassel, Nr. 3.

Daran anschließend eine sehr zahlreiche Gruppe von undeutlichen Kopien. Kurz, diese in jeder Hinsicht noch unvollständige Zahl beweist, welches Ansehen Rogiers Madonnenkomposisitionen genossen[2].

Eine in sich einheitliche Gruppe von Kopien nach der Lukasmadonna hat Friedländer zusammengestellt[3]. Friedländer führt die Gruppe auf Rogiers Kreis zurück, mit Recht. Ich glaube, man kann noch sicherer als Friedländer das tut, hier einen Nachfolger als Urheber ansehen. Die Kopien ähneln, soweit ich sie kenne, zu sehr der Lukasmadonna auch in Einzelheiten. Der Vermittler zwischen dieser Gruppe und der Lukasmadonna wäre dabei ein Bild gewesen, ähnlich der Madonna in Cambridge, von der die genannten Brüsseler und Kasseler Madonnen recht genaue Wiederholungen sind. Bei Lepke kam ein sehr geringes Exemplar der Friedländerschen Gruppe noch vor (Berlin, 22. 2. 1910, Nr. 77), ebenso ist wohl die Madonna Nr. 517 in Antwerpen und eine andere von Memling in der Kgl. Kapelle in Granada[4] hiervon abzuleiten. Friedländer hat auch schon eine zweite Gruppe herausgeschält[5], die

[1] In dem Straßburger Katalog werden einige Repliken der Lukasmadonna genannt, die aber, soweit sie mir bekannt, durchaus zweideutigen Charakter tragen, so daß man meist nicht weiß, ob nicht ein besonderes Original des Rogier zugrunde liegt. — Voll (S. 79) macht auf das Bild eines Mannes mit Totenkopf in der Galerie zu Hermannstadt aufmerksam, das nach einer Inschrift der Rückseite ein Bildnis Rogiers von der Hand des D. Bouts wiedergibt. Voll hält es nur für eine späte Wiederholung, die aber zu Recht ein Bildnis des Rogier wiedergeben könne, weil der Dargestellte dem Lukas sehr ähnlich sieht. Sollte es nicht eine Kopie nach dem Lukasbilde sein?

[2] Cohen, Q. Metsijs (Bonn 1904, 12) hat sehr richtig beobachtet, daß diese Kompositionen meist nur im Motiv von Rogier abhängen, in der Formensprache aber auf Bouts hinweisen.

[3] Jahrb. d. preuß. Kstslgn. 1906, 144, Nr. 4—10.

[4] Abb. Gazette des Beaux-Arts 1908, XL, 303. — Die Abb. läßt nicht vermuten, daß die Madonna ein feines eigenhändiges Werk Memlings ist.

[5] Jahrb. d. preuß. Kstslgn. 1909, 18. — Eine andere Madonnengruppe, deren Hauptwerk ganz unbegründet G. David gegeben wurde (Gaz. d. B.-A. 1904, XXXII,

ein recht altes Vorbild hatte: die «Madonna mit der Blume». Vom Bandrollenmeister bis zu Orley und dem Meister der Magdalenenlegende — sehr wahrscheinlich auch ein Brüsseler — hin wurde diese Komposition wiederholt. Der Bandrollenmeister hat wahrscheinlich die 60er Jahre nicht überlebt, die Repliken, die überhaupt einem bestimmten Meister gegeben werden können, sind von Brüsseler Meistern geschaffen — gewiß Grund genug, zu vermuten, das Original sei in Brüssel von Rogiers Hand geschaffen. Es kommt uns nun sehr zu statten, daß diese Madonna mit der Blume auch von Herlin — kurioserweise in einer Flucht nach Aegypten auf dem Altar von 1462 [1] (Nördlingen) — kopiert wurde. Friedländers Hypothese, die ohne Kenntnis dieser Kopie formuliert wurde, wird so aufs neue bestätigt, hat doch gerade Herlin sich nur an die besten Werke aus Rogiers Kreise gehalten [2]. Es bleibe nicht unerwähnt, daß auch die Kölner Madonna mit der Nelke, die von Thode [3] als Dürer publiziert wurde, vermutlich nichts anderes als eine etwas veränderte Kopie nach der Madonna mit der Blume ist. Die Kopfbedeckung mit den wirren, reichlichen Falten erinnert an die Ungetüme, die einige Frauen des Meisters von Flémalle tragen. Der Stich des Bandrollenmeisters, der die Madonna in ganzer Figur gibt, dürfte das Original am getreuesten reproduzieren. Alles in allem steht die Komposition der «Madonna vom Kinde umhalst» und der sitzenden Maria vom Marienaltar besonders nahe.

Unabhängig hiervon konnte ich zwei Madonnengruppen verfolgen, bei denen außer datierbaren Kopien noch sehr merkwürdige Detailüber-

---

313—315) wird von Scheibler (Repertor. XXVII, 330) und den Verfassern des Kataloges der Düsseldorfer Ausst. 1904 auf Rogier zurückgeführt. Zu den in der «Gazette» publizierten Exemplaren in Lille (Mus. u. Slg. Rigaux), London (Earl of Crawford), Köln (Baron v. Oppenheim) kommen nach Scheibler die in Wever (Frhr. v. Brenken) und Burgos (Dom). v. Bodenhausen nennt zwei andere im Dom von Toledo und im Wiesbadener Kunsthandel 1904 (Gerard David, S. 233). Soweit ich sehe, ist Rogier hier als Urheber nicht evident erweisbar. Das Exemplar bei Rigaux hat im Hintergrunde eine genaue Kopie der Landschaft der Lukasmadonna.

[1] Das Datum ist von Haack, F. Herlin (Studien z. deutsch. Kstgesch. 26, S. 25) nicht ohne Berechtigung in Zweifel gezogen worden. Sicherlich aber hat Herlin seine niederländische Reise schon vor 1459, wo er die ebenfalls von Rogier abhängige Madonna im Nat.-Mus. in München schuf, gemacht. Der Stifter des Nördlinger Altares, G. Fuchshart, starb auch schon 1466.

[2] Es sei daran erinnert, daß auf dem gleichen Altar von 1462 zahlreiche Entlehnungen aus dem Columba- und Bladelinaltar sich finden.

[3] Jahrb. d. preuß. Kstslgn. 1889, 6. Abb. Scherer, Klass. d. Kunst IV. — Der Kölner Katalog bemerkt bei dem Bilde (Nr. 504), daß das Vorbild hierzu das Mittelstück eines Triptychons im Museum zu Huesca sei. Abb. desselben, das in der Tat eine Kopie der Madonna mit der Blume enthält, bei Bertaux, La Exposición de Zaragoza 1908, Taf. 169.

einstimmungen die Annahme von Rogiers Urheberschaft fast völlig gewiß machen.

Die erste Gruppe, die «Madonna vom Kinde umhalst», dürfte in einer bestimmten Stilart schon manchem Kenner aufgefallen sein. Man dürfte sich hier auch einig sein, ein berühmtes Vorbild anzunehmen[1], nur suchte man es, nach den Attributionen in den Galerien zu urteilen, in Davids oder Metsijs Kreise. Es ist eine stattliche Gruppe von Madonnen in Halbfiguren, oft in Isenbrants oder Bensons Stile. Auch Anklänge an Metsijs fehlen nicht. Von den Exemplaren des 16. Jahrhunderts sind mir bekannt:

Aachen, Nr. 53.
Brüssel, Slg. Ch. L. Cardon (Miniat.-Ausst. 1912, Brüssel Nr. 688).
Darmstadt, Nr. 188.
Haarlem, Erzbisch. Mus. (2 Exempl.). Nach dem Katalog Kopien nach P. Claeyssens in Brügge.
Madrid, Prado Nr. 2215.
Palermo, Slg. Bordonaro (Abb. Reinach, Répert. III, 396).
Valladolid, Mus., Nr. 780.
Würzburg, Kstgesch. Mus., Nr. 174.
Ypern, Hospiz Belle (Abb. Hymans, Ypern, «ber. Kunststätten» 7, S. 192, in ganzer Figur).
Breviar Grimani (Abb. außer in der großen Publ., [Bd. XII, Taf. 1580] der Hds., auch in «Revue de l'art anc. et mod.» 1909, 92).

Dr. W. Cohen ergänzte meine Liste um ein beträchtliches:

Bonn, Provinz. Mus. Nr. 129.
Brandenburg, Dom (sehr spät).
Brüssel, Privatbesitz (Expos. d. prim. Français, Giraudon Nr. 371, École du Nord, vers 1530).
Loudun, Kirche.
Lüttich, Slg. Moxhou[2].

Nach diesen Bildern sitzt die Madonna — merkwürdigerweise ohne irgend welche Angabe einer Bank, eines Stuhles — sie ist bis zu den

[1] Ich habe bisher darüber keine Notizen in der Literatur finden können, wie überhaupt über die so zahlreichen Kopien die Kataloge ausnahmslos schweigsam sind.

[2] Nach güt. Mitt. d. Herrn Prof. Back in Darmstadt angeblich auch in Grenoble ein Exemplar. — Wahrscheinlich ist, daß die Madonna Hans Holbeins d. ä. von 1499 (Nürnberg) in Anlehnung an eine dieser Wiederholungen geschaffen wurde.

Knien sichtbar, das Kind steht auf ihrem Schoße, leicht auf den Füßen gehoben, um den Kopf herabzuziehen, um sich noch mehr anzuschmiegen. Die Rechte liegt am Brustausschnitt, die Linke hat den Hals der Mutter umfaßt. Vorsorglich hält Maria, in reich flutende Gewänder gehüllt, das Kind mit beiden Armen. Die Kopien sind durchweg so gleichförmig, daß an der Einheitlichkeit der Gruppe nicht der leiseste Zweifel bestehen kann. Soweit wäre das Problem sehr einfach: Kopie eines angesehenen Bildes des 16. Jahrhunderts. Nun gibt es aber einige anscheinend frühere Darstellungen, die die Madonna in ganzer Figur geben[1]. Bei diesen wird plötzlich klar, in welcher Lage Maria gedacht ist. Sie sitzt nicht auf einem Stuhl, wie man nach den Kopien in Halbfigur erwarten möchte, sondern hockt auf dem Boden.

Zuerst wurde ich auf die Bilder durch eine Zeichnung des Dresdener Kupferstichkabinettes aufmerksam. Sie ist unvollendet, gibt aber die gleiche Komposition. Hier findet sich reiches architektonisches Beiwerk, das mich wegen seiner Beziehungen zu Rogier frappierte. Die Madonna sitzt in einer Halle, die auf der einen Seite durch eine Wand abgeschlossen, auf der anderen mit Säulen nach einem Garten sich öffnet. Hinter der Madonna ein Fenster mit Fensterplätzen und offenstehenden Flügeln, das über die Mauer hinaus eine von einem Flusse durchzogene Landschaft sehen läßt, deren anderes Stück wir rechts durch die Säulen erblicken. Schon aus dem Gesamthabitus des Bildes wird klar, daß es vor 1500 entstand. Das Datum läßt sich aber noch präziser fassen, da auf der Rückseite des Blattes mehrere Figuren gezeichnet sind, darunter zwei Frauen, deren Tracht mit jener charakteristischen Haube der Stifterin des Portinarialtars etwa auf die Zeit der sechziger bis Ende der achtziger Jahre hinweist.

Dieses Bild findet sich auch als Gemälde, in der Sammlung Carvalho (Photo Giraudon 1008, «Gossaert»). Doch ist einiges abgeändert. Links drei singende Engel, rechts ein solcher mit einer Handorgel, das Fußbodenmuster, die Landschaft ist anders. Ueber die Entstehungszeit kann ich nichts sagen, da ich das Werk nicht gesehen habe, doch scheint mir 16. Jahrhundert wahrscheinlich — Gossaert aber als Urheber ist schon nach der Photographie gänzlich auszuschalten.

[1] Ganz analog dem Fall der Lukasmadonna, von der auch Kopien in Halbfigur die Mehrzahl bilden. — Schon das Bild in Ypern gab die Madonna in ganzer Figur, in einem reichen Faltenberg sitzend. Es ist nicht unmöglich, daß dieses Bild noch im 15. Jh. entstand.

Es ist immer eine günstige Unterstützung einer Hypothese, wie der hier behandelten, wenn sich unter den Kopisten Koffermanns findet; hat er doch vorzugsweise recht alte Bilder zum Kopieren gewählt. In der Sammlung Schloß in Paris sah ich unsere Madonna, hier zu einer Ruhe auf der Flucht nach Aegypten umgestaltet[1]. Das Bild war auf der Brügger Leihausstellung 1902, ist aber m. W. in keinem der Kataloge oder Berichte mit anderen Bildern zusammengebracht worden. «Die Motive des Bildes scheinen von Schongauer zu stammen» (Friedländer).

Nur in Umrißzeichnung kenne ich eine offenbar interessante, der Dresdener Zeichnung auch zeitlich vielleicht nahe stehende Kopie des Bildes in der Sammlung Cernuschi (Auktion, Paris 25. 3. 1900, Nr. 144), die Reinach abbildet (Répertoire II, 113). Einige Zutaten fallen auf: links ein Joseph mit einem Brei (in der Art des Rogier), während rechts ein Stifter in gebeugter Stellung hinzutritt; unten findet sich ein Inschrifttäfelchen.

Mit dieser und der Dresdener Kopie rücken wir schon bedenklich in das 15. Jahrhundert herab. Viel deutlicher werden wir aber durch die Gedächtnistafel der Gräfin Johanna von Hornes (gest. 1461) in Berlin belehrt (niederländischer Meister um 1470, Nr. 590 A). Hier ist die Madonna die unserer Gruppe. Das Bild ist recht genau zu fixieren. Lassen wir als einwandfreien Zeugen den Katalog selbst sprechen:

> «Da der jüngste Sohn Johann, der letzte zur Linken, 1482 zum Bischof von Lüttich ernannt, hier noch in ganz jugendlichem Alter dargestellt ist, muß das Bild zwischen den Jahren 1461 und 1482 gemalt sein. Und zwar wahrscheinlich bald nach 1461, wie neben anderen Anzeichen auch aus der Beschaffenheit der Wappen hervorgeht. Dieselben, zum größeren Teil Allianzwappen, sind erst später aufgemalt worden, allein, wie sich aus dem Allianzwappen des einen der Söhne in Rüstung ergibt, nicht später als 1479. — Seinem Stilcharakter nach gehört das Bild einem Nachfolger des Roger van der Weyden an.»

Der jüngste Sohn ist noch so jung und auch die Tracht der Frauen noch nicht die der siebziger Jahre, daß wir mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit annehmen können, das Bild sei bald nach dem Tode der Gräfin gestiftet worden, es ist das ja auch das Wahrscheinlichste.

---

[1] Der leicht erkennbare Meister hat hier sein Werk sogar signiert.

Ich glaube, diese beiläufigen Ausführungen überzeugten schon, daß wir ein altes, vermutlich vor den sechziger Jahren entstandenes Bild anzunehmen haben. Fällt das Bild somit schon in den Bereich des Rogierschen Schaffens, so müssen wir nun auch auf stilkritischem Wege klar zu machen suchen, daß es sich um ein verschollenes, weit angesehenes Bild des Rogier handelt. An Jan van Eyck und den Flémaller oder an Daret wird man von vornherein nicht denken, Bouts hat ebenfalls keine Berührungspunkte, von dem Goes der sechziger Jahre wissen wir heute noch nichts, bleibt Rogier — denn einem führenden Künstler müssen wir den Entwurf zuschreiben. In dieser Hinsicht wiegt die Schätzung der zahreichen Kopisten weit mehr als eine Abweisung vom ästhetischen Standpunkt als zu unbedeutend für den Künstler. Sie träfe zudem nicht das Richtige. Immerhin, diese einfache Erledigung des Problems wird nicht jedem genehm sein. Suchen wir daher, trotz der starken stilistischen Veränderung auch der älteren Kopien, nach Analogien.

Ich wähle die Dresdener Zeichnung, da sie für mein Gefühl am treuesten das untergegangene Original reproduziert. Hier ahnt man in der Bildung des Christuskindes, des Kopfes, den von Rogier geschaffenen Kindertypus. Bei der Maria scheint sowohl Kopf wie Hände verändert zu sein. Frappant belehren uns aber Details, wohin das Bild gehört. Es ist wahrhaft überraschend, daß das Fliesenmuster sich genau so auf der Lukasmadonna (sowohl der in München als auch jener in Wien) findet. Zuerst möchte man annehmen, es sei nach dem der Lukasmadonna kopiert, und die Zeichnung nichts als ein schändliches Pasticcio. Sieht man sich aber im Werke des Rogier um, so konstatiert man mit Erstaunen, daß das gleiche Muster noch zweimal — und nicht auf den geringsten Bildern des Meisters! — vorkommt: dem linken Flügel des Bladelinaltars und dem linken Flügel des Columbaaltars, auf den drei Hauptwerken also, und zwar nicht nur von einer zufälligen Aehnlichkeit, sondern Zug für Zug das gleiche, schon recht komplizierte Muster. Mögen hier einmal die übereck gestellten Quadrate mit dunkler und der Rest mit heller Farbe gefüllt sein oder umgekehrt, immer bleibt doch die Zeichnung des Musters die gleiche. Sehen wir uns nach den übrigen niederländischen Bildern um! Ich habe alles, was mir zur Verfügung stand, durchgesehn, ohne auch annähernd etwas ähnliches zu finden[1]. Auch die älteren

[1] Eine Ausnahme, die uns aber ganz erwünscht zeigt, wie allein dieses Fußbodenmuster gerade dem Rogier eignet, ist eine Tafel des Meisters der Josephsfolge in Brüssel (der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten). Hier ist einige

und späteren Meister bis zu Memling haben m. W. nirgends dieses Muster. Allein Memling hat in der Einteilung in drei Werken eins, das ähnlich genannt zu werden verdient. Aber schon dadurch, daß es in allen drei Fällen das gleiche, eben das memlingsche ist, hebt es sich schon deutlich von unserem ab, dazu ist es von dem unsrigen verschieden: es sind wie bei Rogier immer zwei große Quadrate abwechselnd mit neun kleinen Quadraten oder mit einem Achteck gefüllt. Charakteristischerweise ist aber immer das Quadrat mit den neun kleinen Quadraten einfarbig ausgepinselt, während bei Rogier selbst diese kleinen Quadrate, d. h. nur die mittlere Reihe, wieder geteilt ist durch ein übereck gestelltes Quadrat. Die Memlingschen Fußbodenmuster bilden genau so deutlich eine Familie wie die des Rogier. Wohin unsere Dresdener Zeichnung zu gehören hat, dürfte nicht mehr zweifelhaft sein.

Damit sind die Uebereinstimmungen nicht zu Ende. Sie bieten uns aber höchstens eine erwünschte Ergänzung. Das Tonnengewölbe mit Gurten, den Balken und den Träger in seiner Mitte findet man auf der Lukasmadonna und der Verkündigung des Münchener Altares vollkommen ähnlich. Es war das wohl nichts ungewöhnliches in der damaligen Kunst, der eine Flügel des Werlaltares hat diesen Raum auch. Bezeichnenderweise fehlen dort aber die Balkenträger, die sich auf den beiden beglaubigten Bildern des Rogier ebenso finden wie auf der rekonstruierten Madonna. Der Flémaller gibt diese Konsolen bei flachen Balkendecken, sie sind aber gänzlich anders im Profil: rechter Flügel des Werlaltares, Mérodealtar. Wie schematisch selbst solche Kleinigkeiten in den einzelnen Schulen noch beibehalten wurden, bezeugen zwei nur ganz entfernt verwandte, auf den Kreis des Flémallers bestimmte Bilder, deren eines zum Glück von berufenerer Seite so getauft wurde. Das in Turin (Anderson 10693) hat Tschudi (S. 108) schon genannt; das andere in London, Christus erscheint der Maria, wird dort vom Katalog gar der Werkstatt des R. Campin (der hier schon mit dem M. v. F. identifiziert wird) zugeschrieben (1086). Beide Bilder haben trotz ihres nur losen Zusammenhanges mit dem Flémaller noch genau die alten Profilierungen der Balkenträger ihres Anregers, kurioserweise auch hier nur in Ver-

Verwandtschaft, aber auch hier ist die so charakteristische Reihe von neun Recht, ecken in einem Quadrat und von einem Achteck in einem ebenso großen Quadrat nicht unmittelbar aufeinanderfolgend, sondern regelmäßig noch durch ein auf die Spitze gestelltes Quadrat unterbrochen. Zudem scheint sich der Meister geradezu auf das Erfinden neuer Fußbodenmuster kapriziert zu haben, wie die Brüsseler Folge beweist.

bindung mit einer flachen Balkendecke. Man vergleiche demgegenüber, wie nahezu gänzlich gleich die Träger auf den drei genannten Bildern des Rogier sich finden.

Auch die Landschaft, die auf der Dresdener Zeichnung zwischen den beiden Säulen hindurch zu sehen ist, mit dem von Wasser umspülten Felsen, den Gebäude krönen, kommt sehr ähnlich auf der Kasseler Kopie (Nr. 3) der Lukasmadonna und im Zusammenhange damit natürlich auch ähnlich auf den entsprechenden Kopien in Cambridge und in Brüssel vor. Die Anlage des Gärtchens mit seinen ummauerten Beeten, deren Mauern dichtes Gras tragen, ist uns in Rogiers Kreis nicht mehr unbekannt, seit wir die schöne Clugny Verkündigung (ehemals Sammlung Kann, jetzt New-York, Metropol. Mus.) kennen[1]. Es ist eins der merkwürdigsten rogierartigen Bilder, vermutlich aus jener Zeit und Gegend, wo die Anfänge des Goes und des Memling liegen. Sonst ist mir dieser Hausgarten erst wieder aus Bouts' Madonna in der kgl. Kapelle in Granada und aus Geertgens' Braunschweiger Diptychon bekannt.

Was die Gruppe als Gesamterscheinung betrifft, entspricht sie gut den frühen Bildern Rogiers. Aehnlich der Maria vom linken Flügel des Mirafloresaltars und der anderen Frauen dieser Gruppe, hockt sie in einem Berg von Gewandfalten am Boden, auch dort sind die Kniee von der Hüftpartie übermäßig entfernt, vergeblich sucht man der Füße in diesem Faltensockel habhaft zu werden. Mit der Lukasmadonna hat sie die ungewöhnliche Größe im Verhältnis zum umgebenden Raum gemeinsam.

Fassen wir kurz zusammen nach dieser mühseligen Untersuchung! Soweit wir uns das Bild jener «Madonna vom Kinde umhalst» vorstellen können, war es vermutlich eine der bedeutendsten Schöpfungen, an Bedeutung und Umfang der Lukasmadonna oder dem Columbaaltar nicht nachstehend. Sie wurde schon in den sechziger Jahren der Nachahmung wert erachtet, feierte aber besonders im 16. Jahrhundert zahlreiche Triumphe, wobei vielleicht ein angesehener Meister wie Metsijs den Vermittler abgab, obgleich man bei der genauen Uebereinstimmung aller Kopien nicht annehmen möchte, daß ein so bedeutender Künstler sich seiner selbst so völlig begab.

Sollte Rogier hier einmal die starre Feierlichkeit, das streng Repräsentationsmäßige seiner Madonnen zu Gunsten einer leiser

---

[1] Publiziert Burl. Mag. VII, 140. Eine Federzeichnung nach der Maria sah ich in Weimar.

Innigkeit aufgegeben haben? Das Bild muß dann eins der eigentümlichsten und schönsten seiner Werke gewesen sein.

Nicht so glatt läßt sich die Aufgabe bei einer zweiten Madonna lösen. Wir gehen von der Madonna Nr. 667 in Brüssel aus, die der Katalog jetzt als eigenhändiges Werk des Rogier aufführt, obgleich sein Stil darin keineswegs ungetrübt zur Geltung kommt. Es finden sich schon deutlich boutsische Stilelemente, so die Kopfform mit den eingebuchteten Schläfen, während die Behandlung der Finger sowie das Fehlen der grauen Schatten zeigen, daß dem Meister wesentliche Eigentümlichkeiten dieses Holländers nicht bekannt waren. Die Säulen links und rechts sind uns in dieser Anordnung und Durchführung bisher nur aus Memlings Bildern bekannt. Man vergleiche etwa das Jünglingsporträt der Sammlung Salting oder die Berliner Madonna von 1487. Es scheinen sich so in dem Bilde die Elemente verschiedener Künstler zu kreuzen, und unter diesem Gesichtspunkte ist dasselbe nicht glücklich für unsern Versuch gewählt. Allein nach den übrigen Kopien zu urteilen, scheint doch das Bild in der Komposition die treueste an bekannter Stelle befindliche Abschrift zu sein und sei deshalb hier vorangesetzt.

Die Madonna ist in Halbfigur gegeben, mit beiden Händen hält sie das fast wagerecht an ihrer Brust liegende Kind, der Kopf ist wenig geneigt, sie blickt auf das Kind herab, das gleichgültig vor sich hin sieht. Zuerst denkt man unwillkürlich an die Lukasmadonna; der Kopf der Madonna ebenso geneigt, das Kind in ähnlicher Lage mit den merkwürdig gespreizten Fingern. Sollte nicht doch diese das Vorbild abgegeben haben?

Nehmen wir die andere eigenhändige Schöpfung des Rogier, die Medicimadonna, zum Vergleich. Wir schwanken. Sollte nicht vielmehr diese das Vorbild gewesen sein? Hier hält auch die Madonna das Kind mit beiden Händen, das Kind liegt ähnlich wagerecht im Bilde, die linke Hand der Madonna ruht sogar fast an der gleichen Stelle. Doch auch hier sind die Aehnlichkeiten zu geringfügig, um entscheiden zu können. So sehr wir uns auch an der Hand anderer Madonnen des Rogierkreises bemühen mögen, es gelingt nicht, das Bild als Pasticcio zu entlarven. Klarheit bringen uns Bilder, von denen einige sonst kaum zusammenhängende mit ängstlicher Behutsamkeit ganz nebensächliche Details wie eine vom Arm herabhängende Falte entlehnen, gleich als ob sie selbst diese von Meisterhand gezeichneten Dinge der Nachahmung für würdig fänden.

In einem Gebetbuche der Wiener Hofbibliothek (Nr. 1857) findet

sich sehr genau übereinstimmend die gleiche Madonna (fol. 24) im Gegensinne. Selbst der Gürtel mit dem Kettchen und den beiden Rosetten an dem Ende desselben[1] wurde getreu nachgeahmt. Es ist nicht ohne Zwang möglich, eine direkte Beziehung zwischen beiden Stücken herstellen zu wollen, denn die Madonna des Gebetbuches hat viel reiner den Typus einer Madonna Rogiers, seine Fingerzeichnung bewahrt als das Gemälde. Daß das Tafelbild nach der Miniatur gemalt sei, wird man wohl kaum zu behaupten wagen[2].

Zur Unterstützung unserer Hypothese hieße es eine gleiche Madonna aus der reichen Zahl herausholen. Sie müßte folgende Merkmale haben: das Kind wird mit beiden Händen gehalten, und zwar so, daß der Daumen der einen Hand an der vorderen Achsel des Kindes liegt, während die übrigen vier Finger unterhalb des Ellbogens plaziert sind, daß die Finger der anderen Hand der vorigen sehr nahe gerückt sind und am vorderen Oberschenkel des Kindes liegen. Das Kind hat den rückwärtigen Arm ausgestreckt, den vorderen dagegen gebeugt. Die Brust der Maria sitzt auffällig hoch, darüber ist ein Tuch gelegt, das vom Hinterkopf kommend vorn unter den Ausschnitt des Gewandes gesteckt wurde; die Spitze desselben lugt daraus wieder hervor. Ganz gleich finden wir das noch bei einer wenig bedeutenden Madonna im Amsterdamer Rijksmuseum. Der Brügger Meister der Ursulalegende gestattete sich bei seiner Madonna im Besitz von Leo Nardus (Suresnes bei Paris) ein paar Abweichungen[3]. Er machte aus der säugenden Madonna eine das Kind haltende, übernahm aber das Kind schlagend wörtlich, ebenso wie die Händehaltung der Madonna[4]. Merkwürdig ist, daß der Ursulameister trotz

---

[1] Das Kettchen ist das gleiche wie bei der Maria der Turiner Heimsuchung. Es ist in Bildern des Rogierkreises mehrfach anzutreffen.

[2] Die Miniatur ist aller Wahrscheinlichkeit nach in Brügge entstanden, das Gebetbuch war in einzelnen Teilen sicherlich in den 60er oder 70er Jahren in Brügge. Der Brügger Miniaturmaler Vrelant schmückte eine einzige Seite darin, die sich mit voller Sicherheit erkennen läßt. In demselben Werke findet sich eine Kopie der unten zu behandelnden Heimsuchung und eine Teilkopie nach der Beweinung Christi von Goes in Wien.

[3] Als Frühwerk des Memling publiziert von Firmenich-Richartz (Zeitschr. f. christl. Kunst 1902, XV, 103; damals Samml. Steinmeyer, Köln). Abb. auch im Werk über die Goldene Vließ-Ausstellung 1907. Das Bild ist anscheinend jetzt bei Herrn Grenville Winthorp in New-York. Nach Valentiner (briefl. Mitt.) eine ähnliche Madonna, auch vom Meister der Ursulalegende, bei P. Morgan.

[4] Der Brügger Meister der Ursulalegende entpuppt sich durch unsere Untersuchung deutlich als Kopist. Er hielt sich nicht an die schlechtesten Vorbilder. Weale wies nach, daß er in der Virgo inter Virgines der Brüsseler Galerie die Rückenfigur aus Rogiers Beweinung in den Uffizien kopierte, Friedländer ertappte ihn bei der Kopie der oben genannten Gruppe von Madonnen in Halbfigur (Bild in

Abänderungen gerade jenen charakteristischen Christusknaben, der ebenso puppenartig und ausdruckslos bei der Lukasmadonna vorkommt, übernahm, wo doch die Knaben des Bouts, der den Meister ja sichtlich in der Madonnengestaltung und den Engeln beeinflußte, viel ursprünglicher und lustiger sich gebärdeten. Fast wie eine Reliquie wird dieser unboutsische Knabe in das Bild übernommen.

Mehr oder weniger treu, aber doch so deutlich, daß kein Zweifel obwalten kann, wiederholen andere Madonnen diese Komposition.

Die Madonna Nr. 420 des Kölner Museums ahmt den linken Teil der Kopfhülle, sowie den Aermelbausch der linken Ecke (also über dem rechten Unterarm der Madonna) wörtlich nach, das andere ist, mit Ausnahme des bekleideten Kindes, nicht wesentlich verändert.

Ein Lichtbild im Besitz des Herrn Hofrat Strzygowski gibt das Brüsseler Bild ziemlich in allen Teilen wörtlich wieder. Dasselbe ist nach einer Publikation einer Privatsammlung gemacht, die sich leider nicht ausfindig machen ließ.

Nr. 31 der Sigmaringer Galerie scheint dem Urtypus besonders nahe zu stehen. Hier finden sich auch solche Nebensächlichkeiten wie der Gürtel der Maria, den ich auf dem Original vermuten möchte.

Die Madonna, die in der Sammlung Cardon (Brüssel) dem Goes zugeschrieben wird, geht auf unsere Komposition zurück (Abb. Reinach, Répert. III, 395), ebenso wie die Madonna Nr. 1289 im Prado. Zwei geringere Madonnen, die auch von dieser Komposition abhängen, sind ebenfalls bei Reinach (III, 398) abgebildet[1].

Selbst eine der besten Madonnen aus Bouts' Kreise (Frankfurt Nr. 108A) konnte sich von diesem Vorbilde nicht ganz frei machen. Eine genaue Nachzeichnung dieses Bildes, die selbst dem sorgfältigen Frankfurter Katalog entging, ist im Dresdener Kupferstichkabinett.

Daß hier ein Original des Rogier vorgelegen hat, scheint mir noch aus folgenden Erwägungen hervorzugehen. Schon in den sechziger Jahren existieren Kopien (Wiener Gebetbuch). Die Komposition ist durchaus selbständig, es läßt sich bei keiner der Wiederholungen eine Anleihe an die bekannten Bilder des Rogier feststellen, trotzdem

---

Aachen), hinzu kommt diese Madonna bei Nardus, dann die Heimsuchung nach Rogier auf einem noch zu erwähnenden Triptychon in der städtischen Sammlung zu Freiburg; auch die Maria der genannten Virgo inter Virgines in Brüssel verdankt er nicht dem eigenen Genius. Die Gruppe kommt noch mehrfach vor (vgl. unten).

[1] Ein weiteres Exemplar auf der Aukt. der Slg. Jos. Ant. Squindo (Helbing 22. 6 1903, Nr. 41). Schließlich wurde unser Bild sogar der Fälschung für würdig erachtet (Dijon, Schenkung Maciet, Madonna ohne Nr., Saal 13).

ist das Bild durchaus im Faltenwerk, Fingerzeichnung und Typus der Maria in seinem Stile, wie besonders die Wiener Miniatur beweist. Das Kind und die Stellung der Hände der Maria wurden mindestens viermal bis auf die Stellung der einzelnen Finger genau kopiert, Details wie die Kette auf dem Leib der Maria, der Faltenbausch am Gelenk der Hand, die an der Schulter des Kindes liegt, wurde mit geradezu abergläubischer Genauigkeit nachgezeichnet. Selbst bei der Lukasmadonna gingen die Kopisten freier und rücksichtsloser vor. Wir haben da außer dem Münchener, Wiener und Petersburger Exemplare fast immer freie Kopien, die sich durchaus nicht so sicher als abhängig erweisen lassen, wie diese hier. Man wird nicht angesichts des Madonnentypus etwa des Brüsseler Bildes den Nachweis führen können, daß die Quelle Rogier war, sondern das Kind ist noch durchaus das der Lukasmadonna und anderer Bilder Rogiers. Bouts' Kinder sind schon ganz anders in der Auffassung und Durchführung. Es sind kleine lustige Burschen, die vergnügt und unruhig, aber immer kindlich, sich auf dem Schoße der Mutter tummeln oder sie unverhohlen herzen, «exubérant de santé et de vigueur» (Gaz. d. B.-A. 1908, XL, 299). Man vergleiche etwa die herrliche Madonna des Bouts in der kgl. Kapelle in Granada (Gaz. d. B.-A., 1908, 298), die in Antwerpen (Nr. 28) und Florenz (Nat. Mus., Abb. Kämmerer, Memling 29). Die Knaben des Rogier sind ältliche steife Gesellen, die man sich eigentlich nicht anders als wohlwollend und ein wenig gleichgültig resigniert segnend vorstellen kann und die die patriarchalische Würde auch nicht abzustreifen scheinen, wenn sie die Mutter herzen (vgl. die Gedenktafel der Gräfin Hornes in Berlin).

Erhalten ist uns an sicheren eigenhändigen Madonnen Rogiers nur noch die Medicimadonna. Eine andere, ebenfalls in ganzer Figur, mit Joseph, Stifter und seinem Schutzheiligen (Sammlung Crespi, Mailand; Anderson 3473) mag seinen Namen nicht ganz mit Unrecht tragen. Ich kenne das Bild nicht im Original.

Sonst sind es Madonnen in Halbfigur, die Rogier zugeteilt werden. Trotz der Häufigkeit des Vorkommens derselben scheint mir keine über allem Zweifel erhaben.

Die Madonna im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin (549 A), die merkwürdigerweise sehr oft abgelehnt worden ist, scheint mir den Stil einer Madonna in Halbfigur von Rogiers Hand am glücklichsten zu vertreten. So müssen sie ausgesehen haben: von sorgsamster feinliniger Zeichnung, mit schattenlosem, hellem Inkarnat und etwas leer im Ausdruck, gleichsam dem Bladelinaltar entnommen. Die hiermit

oft zusammengenannte Madonna, die aus der Sammlung Matthys[1] auf der Leihausstellung 1902 in Brügge war (Nr. 28), hat einige Schwächen. Besonders der Kopf des Kindes, das in einzelnen Teilen genau mit dem Berliner Bild übereinstimmt, ist zu groß geraten, die Ausführung im Vergleich zum Berliner Bilde gröber. Hingegen schließt sich der Typus der Madonna sehr treu an frühe Frauentypen Rogiers, das Londoner Fragment der sitzenden Magdalena und die Veronika des Wiener Triptychons an. Da ich die Madonnen in Halbfigur erst nach 1450 entstanden denke und dieses Werk auch in der Sorgfalt der Durchführung nicht an das Berliner heranreicht, möchte ich hier einen treuen, aber unselbständigen Schüler als Urheber vermuten.

In der Sammlung Johnson, Philadelphia, ist eine dritte Madonna, die von Friedländer und Valentiner auf Rogier getauft wurde. Es ist eine der selbständigsten Madonnenkompositionen aus unserem Kreise. Sieht man von der Stellung des Kopfes und der Lagerung des Kopf- und Manteltuches über dem Haupte ab, wird man in der Anlage kaum Anleihen bei den Gestaltungen des Rogierkreises finden. Trotz dieser unzweifelhaften Unabhängigkeit in kompositioneller Hinsicht will verschiedenes nicht recht zu Rogier selbst stimmen. Die Landschaft frappiert auf den ersten Blick. Das schlanke Bäumchen vorn, die dichten Reihen der kuglig runden, an Bienenkörbe gemahnenden Büsche, die Bäume mit ihren runden Silhouetten kommen dutzendfach bei Memling vor. Die Mehrzahl seiner Porträts trägt solche Hintergrundslandschaften. Rogiers Bäume sind, wie man aus den Triptychen in Wien und bei Lady Guest ersehen kann, ausgefranster und anders gebaut. Die Zeichnung der Beine des Kindes ist hölzern, vorausgesetzt, daß hier nicht restauriert wurde. Auch der Knabenkopf ist in der allgemeinen Bildung wie in der Zeichnung der Augen ungewöhnlich für Rogier. Auch im Faltenwerke des Mantels links und des weißen Tuches am Halse ist der Bruch nicht von jener Schärfe, die Zeichnung nicht von jener Knappheit und Eckigkeit wie bei Rogier. Wie Kopf und Hände der Madonna dartun, gehört das Bild aber noch in unseren Kreis und ist wohl nicht später als zur Zeit des frühen Memling entstanden.

Die letzte Madonna, die hierher gehört und die wohl neben der Berliner Madonna genannt werden mag, ist mir leider nicht im Original bekannt (ehemals Willett, Brighton; R. Kann, Paris[2]; jetzt wohl

[1] Für 91000 frs. an Steinmeyer, Paris, verkauft, wo sie sich noch befinden soll (Auktion J. u. A. Le Roy 18. 12. 1911).

[2] Abb. in dem Bodeschen Katalog der Slg. R. Kann.

bei Huntington, New-York). Die Zeichnung des Kindes ist etwas derb.

Vermutlich gab die Berliner Madonna das Vorbild nicht nur für die Madonna bei Matthys ab, sondern für eine ganze Gruppe, wo das Kind auf einem Kissen sitzt, so daß die Beine entgegen den sonstigen Darstellungen des Rogierkreises nicht schräg herabliegen, sondern wagerecht auf der Brüstung ruhen. Ein Arm ist ausgestreckt, der andere gebeugt, zum Trinken oder Segnen bereit, die Madonna en face hinter dem Kind:

Brüssel, Nr. 581[1].

Caen, Privatbesitz[2].

Hampton Court, Nr. 569 (genaue Wiederhol. d. vor.).

ehem. Sammlung Lanna, Prag (Albertina Publikat. Nr. 1249, altniederl. Schule).

Erweitern wir den Kreis der von Rogier abhängigen Madonnen, so wären neben der wohl unter Einfluß des Lukasbildes entstandenen bei Mayer van den Bergh (Brügger Leihausstellung 1902, Nr. 113) besonders deutsche Künstler zu nennen. Ich greife aus der großen Zahl drei mir typisch erscheinende Beispiele heraus: Herlins Madonna von 1459 in München (Nat.-Mus.), die der Brüder Dünwegge in Darmstadt (Nr. 190) und eine Zeichnung Hans Holbeins d. ä.[3]. Der Einfluß Rogierscher Madonnenkompositionen erstreckte sich bis nach Italien. Die Wallace Collection hat eine Madonna auf einer Majolikaplatte von 1521 (Nr. 127), die unzweifelhaft ihr Vorbild in einer Komposition des Rogierkreises hatte.

Auf Rogier weist deutlich das Kind einer Madonna von Isenbrant bei Traumann in Madrid (1911 im amerikanischen Kunsthandel[4]). Es ist nicht unmöglich, daß das Bild Kopie nach Rogier ist. Es finden sich allmählich immer zahlreichere Wiederholungen dieser Gruppe, ich zählte bis jetzt sechs. Nirgends hat aber das Kind (besonders in dem linken Arm und in der Hand) so deutlich den Charakter derer des Rogier. Ein zweites Mal trifft man diese Gruppe als Madonna vor der Rosenhecke in Leipzig (Nr. 510 «Schongauer»). Hier ist der links befindliche Engel vielleicht nach dem Columbaaltar kopiert. Friedländer[5] dachte bei dem schwer bestimmbaren Stücke an

---

[1] Dieses Bild kommt in genau gleichen Kopien vor: Auktion Emden, Berlin (Lepke) 3. 5. 1910, Nr. 84, Taf. 2; Burgos, Kathedrale (Sala capitular).

[2] Eine Abbildung verdanke ich Herrn Paul Vitry.

[3] Schweizer Handzeichnungen III, Taf. XXXII.

[4] Lichtdruck des ganzen Bildes bei E. v. Bodenhausen, Gerard David, S. 216.

[5] Repertorium f. Kunstwissensch. 1908, 294.

niederdeutschen Ursprung. Dann hat der Brügger Meister der Ursulalegende in seiner Virgo inter virgines im Brüsseler Museum, die schon die Rückenfigur der Magdalena aus der Beweinung Christi von Rogier (Uffizien) entlehnte, die Madonnengruppe übernommen. Schließlich sind auch Madonnen im Genter Museum, in der National-Gallery (French School Nr. 1939) und der Auktion Gerhardt (Berlin, Lepke, 10. 11. 1911, Nr. 48) hiernach kopiert. Die Madonna auf der Mondsichel (Willett, Brighton, Brüsseler Leihausstellung 1902, Nr. 208, Photo Bruckmann) hat das Kind ebenfalls von hier entlehnt. Es geschah nicht wörtlich. Der Meister hat sich aber dadurch verraten, daß er einen der krönenden Engel des Exemplares bei Traumann in teilweise wörtlicher Faltenzeichnung wiederholt[1].

Das Thema der Madonna in Halbfigur ist nicht neu im Norden; doch bleibt es auffällig, wie plötzlich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts diese Gattung überall ungeahnte Nacheiferung findet. Die Madonna des Broederlam (Sammlung Aynard, Lyon), die Bohnenblütenmadonna sind kärgliche Beispiele aus der Zeit vor 1450. Bei Jan van Eyck, beim Meister von Flémalle finden wir nichts ähnliches. Es scheint eine Bestätigung unserer Ansicht zu sein, daß die einzige verwandte Komposition dieser Generation eine Madonna in rund (Johnson) ist. Rogiers Madonnen in Halbfigur können nicht ohne Zwang vor 1450 angesetzt werden. Bouts, Memling, auch Goes (Madonna in Frankfurt) nehmen dann plötzlich dieses Motiv auf. Allüberall stoßen wir auf diese Bilder.

Es scheint sich mir hier in der Tat eine Reminiszenz an die italienische Reise des Rogier kund zu geben[2]. Dort sah er die außerordentlich zahlreichen Reliefs aus Donatellos und Robbias Werkstatt, aus Desiderios und Michelozzos Kreis. Freilich, so viel man auch suchen mag, wird man keine einzige Komposition aufzeigen können, die wirklich außer der Form der Zusammenordnung, der Art, wie die Figur der Madonna abgeschnitten ist, Analogien aufwiese. Im Gegenteil, das Thema ist in den niederländischen Bildern fast ständig das gleiche, die Gottesmutter, die ihren Sohn zeigt, der seinerseits segnen muß. Selten ist die Maria zum Knaben in einen deutlichen psychischen Zusammenhang gebracht, der zu einer genreartigen Ausdeutung der Szene ausgenützt würde. Die Armut an Motiven ist offenbar. Erst Bouts wagt hie und da ein scherzhaftes Wort. Wie

---

[1] Zum Kapitel des Rogier als Madonnenmaler liefert manches hypothetische Stück S. Reinachs «Répertoire des peintures» (3 Bde.).

[2] Tschudi sprach sich schon dahin aus (Text zum Berliner Galeriewerk).

etwa der Kleine fröhlich blinzelnd seine Fußzehen packt, ist amüsant beobachtet. Schwerlich aber könnte man sich in den Niederlanden eine Madonna vorstellen wie die Alessandrimadonna des Luca della Robbia in Berlin, die den Knaben am Halse kitzelt, während der kleine, feiste Kerl sich munter krähend dagegen wehrt. Trotzdem wäre in dem Kreise des Luca am ehesten nach Vorbildern für Rogier zu suchen. Bei Donatello ist die Madonna dem Kinde zugekehrt, sie beschäftigt sich mit ihm, sie gibt sich fast nie en face[1]. Auffällig, wie sehr Luca fast durchgängig davon abweicht. Hier fast nichts als Vorderansichten, repräsentationsmäßige Haltung, die Themata einförmiger. Die Frage läßt sich leider nicht entscheiden, ob Rogier gerade hier sich anlehnte. Ziemlich gewiß scheint mir aber, daß er von seiner Italienreise das Motiv mitbrachte und durch eigene Darstellungen einbürgerte.

C. DREI REKONSTRUIERBARE BILDER DES ROGIER.

Ich habe im Anschluß an die Rekonstruktionsversuche von Madonnen aus dem mir zur Verfügung stehenden Materiale drei Bilder ausgewählt, bei denen m. E. eine Entscheidung gefällt werden kann, wobei die Möglichkeit im Auge behalten werden muß, daß spätere Materialvermehrungen noch genaueres aussagen können[2].

Leicht dürfte es bei dem ersten Werke sein, die Urheberschaft Rogiers nachzuweisen, einer Heimsuchung. Von ihr existieren Exemplare, die selbst beanspruchen, das Original zu sein. Es sind zwei, bei denen die Urheberschaft des Rogier behauptet wurde: in Lützschena und in Turin[3]. Das erstere ist stark übermalt. Ein Vergleich

---

[1] Nur ganz entfernt klingt die Komposition der Madonna mit der Rose aus Donatellos Atelier (Berlin und London, Abb. Schubring, Klass. d. Kunst, 84, 85) an Rogiers Komposition an.

[2] Vorweggenommen sei eine ebenfalls zu berücksichtigende Darstellung des Schmerzensmannes en face und der Maria mit betend erhobenen Händen in Halbfiguren: Louvre, National Gallery, Prado (Nr. 1253 und ohne Nr., nur Maria) Burgos (Museum), Slg. M. Le Roy, Slg. P. Bosch (Madrid, nur Maria), Berlin (Lepke 10. 2. 1904, Nr. 73, 74 und 28. 11. 1911, Nr. 84, nur Christus [gutes Exemplar]) und Varallo Sesia (abgeb. als eigenhändiger Rogier von Pauli, Zeitschr. f. christl. Kunst 1898, XI, 274). Da diese Bilder vermutlich genau so in jedem Atelier geliefert wurden (man denke an die ähnliche Darstellung des Meisters von Flémalle bei Johnson), ist hier nicht ausgemacht, daß ein Original des Rogier dagewesen sein muß. Pauli wies mit Recht auf das italienische Exemplar hin, das am meisten von Rogiers Stil hat, wenn es wohl auch nicht ein eigenhändiges Werk ist, wie Pauli will.

[3] Voll hat zuerst mit Entschiedenheit ausgesprochen, daß beide keine Originale sind. Er verweist auch schon auf die Möglichkeit einer Kopie nach Rogier. Beide Exemplare abgebildet bei Firmenich-Richartz, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. X, 140.

mit dem Turiner fällt durchweg zu seinen Ungunsten aus. Es ist bedeutend weiträumiger, die Figuren haben mehr Bewegungsfreiheit, das Gebäude im Hintergrunde ist umfangreicher, breitgelagerter geworden, der komplizierte Bau ist perspektivisch sicher wiedergegeben. Der Bau auf dem Turiner Bilde wirkt engbrüstiger, zusammengeschachtelter[1]. Die Perspektive des andern Bildes scheint routinierter zu sein. Auf jeden Fall ist sich der Maler der erleichternden Wirkungen bewußt, die ein nach hinten schlängelnder Weg dem Auge bietet. Dazu die Figuren! Schon die Draperien bieten überzeugendes genug. Bei der Elisabeth ahnen wir noch, wie die Falten des von den Schultern rutschenden Mantels bei Rogier gezeichnet waren. Werfen wir einen Blick auf das Turiner Bild, so werden wir gleich einig sein, daß hier eine den originalen Schöpfungen höchst verwandte Fältelung zu beobachten ist. Und nun gar die Typen! Hier überzeugt wohl ein Blick, daß der Kopf der Maria in Lützschena im Werk des Rogier gänzlich unmöglich ist. Hingegen bleibt sich unser Meister darin bequemerweise immer treu. Man ist geradezu berechtigt, auf Grund dieses Typus zwei andere Werke diesem Meister zuzuschreiben. Es ist die schon von Voll hinzugefügte Katharina in Wien und zwei Kopfstudien in London, über die anläßlich der Schülerarbeiten, denn zu den Schülern gehört der Meister, gesprochen werden soll. Beweiskräftig ist schließlich, daß die übrigen noch zu nennenden Kopien, soweit ich das noch kontrollieren kann, mit dem Turiner Bild zusammengehen (in der Lage der Hände, Faltenwurf usw.), sie wiederholen auch jene steile Rückenlinie der Maria. Dem Verfertiger des Lützschenaer Bildes war das anscheinend allzu streng, er änderte es ab, ebenso wie er die zarte Auffassung des Vorganges nicht verstand.

Aber auch das Turiner Bild läßt sich nicht halten. Friedländers Worte, daß die hierher gehörigen Bilder eine «feste Gruppe bilden, die sich aus dem Werke des Meisters heraushebt», lassen sich präzisieren: es finden sich einige Werke darunter, die der gleichen Hand

---

[1] Mein Freund, H. Baumgärtel, machte mich darauf aufmerksam, daß interessanterweise dieses Gebäude von dem Augsburger Meister der Ulrichslegende in seinem Bilde in der Ulrichskirche (Heidrich, Altdeutsche Malerei, S. 94) kopiert wurde. Es ist nicht einmal sicher, daß das Lützschenaer Bild damals schon entstand. — Der Ulrichsmeister erweist sich somit als Bewunderer der Kunst Rogiers. Seine Figuren weisen allerdings, erwünscht deutlich und eigentlich verwunderlich bei einem Oberdeutschen, auf nachhaltigen Einfluß des Bouts hin. Voss' Hinweis (Ursprung des Donaustiles, S. 59), auf burgundisch-französische Malerei trifft sicher nicht das richtige. Er kann auch nicht den Vermittler zwischen dieser Kunst und Multscher gemacht haben, da seine Bilder kaum vor 1460 entstanden.

gehören, und die sich in keine Phase der Entwicklung Rogiers einfügen lassen. Voll hat denn auch das Turiner Bild resolut ausgeschieden. Zu den Typen wie zur Bildung der Hände mit den fleischigen Handrücken wird man keine Analoga bei Rogier finden.

Mir sind noch fünf andere Kopien bekannt geworden. Voll erkannte schon die Heimsuchung des Kölner Hiobsaltars als hiervon gänzlich abhängig.

Das Freiburger Museum hat eine zweite Kopie, auf dem linken Flügel eines Triptychons mit der Anbetung des Kindes in der Mitte, das als sicheres Werk des Brügger Meisters der Ursulalegende noch nicht beachtet wurde[1].

Auch Nr. 316 der Harrachschen Galerie hat diese Heimsuchung kopiert. Das Bild war auf der Leihausstellung 1902, wurde aber dort nicht als Kopie erkannt[2]. Endlich hat auch das Wiener Gebetbuch 1857 (fol. 75) eine Kopie[3].

Die letzten drei Kopien weisen auf Brügge. Sollte hier das Original gestanden sein oder ist das nur ein neuer Beweis, für den betriebsamen Kopienhandel der Brügger Verfallzeit?

Eine freiere, wenn auch hiervon abhängige Gestaltung[4], hat dann das interessante Altärchen mit Verkündigung, Heimsuchung, Anbetung des Kindes und Anbetung der Könige in einer Reihe im Prado, das traditionell dem Petrus Cristus in der Literatur zugeschrieben wird. Der Meister lehnte sich an ein Exemplar von der Art des Bildes in Lützschena an. Er verfuhr mit dem Vorbilde wohl frei, doch finden sich alle Gegenstände mit sorglicher Treue wieder: der Teich links

---

[1] Das Bild ist unabhängig von mir schon von Schweitzer in seinem handschriftlichen Inventar der Bilder richtig bestimmt worden. — Wie ich nachträglich fand, führte es Friedländer in seinem Bericht über die Guildhallausstellung 1906 ebenfalls schon an (Repertorium 1906, 577).

[2] Friedländer und Hulin bestimmten es als Brügger Schule um 1530, was richtig sein dürfte. E. v. Bodenhausen, G. David, 207, schließt sich an.

[3] F. Stadler, Hans Multscher, S. 208, sucht Herlin und Schüchlin von dieser Heimsuchung abhängig zu machen. Daß ihre Bilder niederländisch beeinflußt sind, ist zuzugeben, keinesfalls aber, daß gerade diese Heimsuchung des Rogier das Vorbild abgegeben habe. Die Aehnlichkeiten sind rein äußerlich: Anordnung der Figuren vorn, das Haus rechts oben. Bei Herlin können wir beobachten, wie genau er es nahm, wenn er kopierte.

Tschudi bringt (Jahrb. d. pr. Kstslgn. 1898, 110) die Heimsuchung des Daret in Beziehung zu Rogier. Es läßt sich auch hier nur sagen, daß allgemeine Aehnlichkeiten vorhanden sind, nie aber solche, die wirklich zwingen, die Werke in direkten Zusammenhang zu setzen.

[4] Schon E. v. Bodenhausen, Gerard David (München 1905) urteilt so. — In gleichem Maße abhängig scheint mir auch der Kupferdruck auf Gold vom Bandrollenmeister in der Slg. Lippmann (Berlin, Auktion Lepke 1912, Nr. 88).

hinter dem Rücken der Maria, der Weg rechts mit dem aus Ruten geflochtenen Zaun, das Haus auf der Höhe mit dem Torweg, selbst die engen Aermel der Elisabeth mit den am Handgelenk umgeschlagenen Manschetten nahm er von dort her. Der Künstler ist wohl ein Löwener Kind[1].

Es ist mir nicht unwahrscheinlich, daß auch des Brüsseler Jan Bormans Werkstätte durch dieses Werk sich beeinflussen ließ. Die Gruppe der Heimsuchung bei Baron von Oppenheim in Köln scheint mir ebenfalls von einem dem Lützschenaer ähnlichen Bilde abhängig[2].

Welch schönes Werk uns die Turiner Kopie erhielt, ist noch nie zum Ausdruck gekommen. Rogier enthüllt sich als ungeahnt feiner Psycholog. Soweit Rogier als Quattrocentist den im Evangelium Lukas geschilderten Unterschied der zwei Personen überhaupt nachbilden konnte, hat er es für mein Empfinden getan. Die «laut rufende» Elisabeth («Gebenedeit bist du unter den Weibern») ist hier als die lebhafte alte Matrone mit spitzen Zügen gegeben, die sorglich, aber mit einer etwas eiligen Gebärde die Maria umfaßt und dabei vor der Gebenedeiten das Knie beugt. Die jugendlich zarte Maria («Mein Geist freut sich Gottes, meines Heilandes, denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen . . . .»), ist wenig zurückgelehnt, in stiller Ergebenheit wehrt sie mit leiser Handbewegung die eifrig begrüßende Gefährtin ab. Man denke an Schüchlin (Tiefenbronner Altar), wie dort die beiden Frauen gleich zwei guten Freundinnen sich begrüßen, Maria ohne Zaudern in die dargebotene Rechte einschlagend, die sie sorglich bereits mit der Linken gefaßt hat. In Darets Darstellung bleibt es bei einer ungeschickt groben Andeutung des rein äußerlichen.

Im Museum zu Neapel findet sich ein merkwürdiges Bild (Anderson 5592). Der Leichnam Christi ist eben von der Leiter herabgenommen worden, man ist im Begriff, ihn nach dem Grabe zu tragen. Ein bärtiger Alter hat ihn unter den Armen gefaßt, den rechten Fuß nach vorn gesetzt, in Höhe der Oberschenkel hält ein zweiter den Körper, er geht mit eiligem Schritt voran und blickt bekümmert

[1] Der starke Einfluß des Bouts ist offenbar. Bodenhausen und Bertaux stimmen unabhängig voneinander darin überein. Ersterer, a. a. O., S. 95 nähert das Werk der Grablegung des Bouts (?) in London, letzterer gab es dem Meister der Kreuzabnahme in Valencia (Collegiat Corpus Christi), die wohl sicher von Bouts ist (Gazette d. B.-A. 1906, I, 218). Die Beziehungen in der architektonischen Umrahmung zu dem Madrider Bild sind sehr auffällig.

[2] Abb. Zeitschr. f. christl. Kunst 1911, November.

rückwärts auf Maria, beide Männer recht wohl den Trägern von der Kreuzabnahme im Escorial vergleichbar, wenn auch ein anderer Moment des Vorganges dargestellt ist. Hier wie dort wird auch der linke Arm Christi gestützt, auf dem Neapler Bild von einem Engel, dort von dem Knecht auf der Leiter, so daß jene bei Rogier so oft zu beobachtende feierlich symmetrische Armspreizung eintritt. Links kniet Maria und drängt weinend ihr Gesicht an das des toten Sohnes. Johannes steht hinter ihr und hält sie an den Schultern gefaßt, gleich als wollte er sie von dem Leichnam zurückhalten: es sei genug des Klagens. Auf der rechten Seite kniet vorn eine der Magdalenen klagend die Arme gefaltet, in gleicher komplizierter Stellung mit hochgezogener rechter Schulter wie die Magdalena der Kreuzabnahme im Escorial. Ueberhaupt wird man zunächst wohl an diese vielfach kopierte Figur erinnert. Es ist hier aber k e i n Stück wörtlich übernommen. Die Figur kniet hier deutlich, während sie auf dem anderen Bilde steht, das Gewand ist verändert, auch so ähnliche Dinge wie die Armhaltung sind verschieden. Der stark nach oben gehobene rechte Arm ist hier etwas heruntergedrückt, um das Unwahrscheinliche dieser Haltung etwas zu mildern. Rechts hinter ihr steht eine zweite Magdalena, in ein weites Gewand gehüllt, aus dem nur Kopf und Hände mit dem Salbgefäß herauslugen. Links davon als Pendant entgegengeneigt die dritte Magdalena en face. Zwischen beiden wird noch ein Mann mit gehobenen Händen sichtbar. Oben zwei Engel mit der Dornenkrone und den Kreuzesnägeln, symmetrisch einander zugewendet.

Ein Blick lehrt, daß wir es hier mit einer unselbständigen Schöpfung zu tun haben. Die gemeinen Typen, die ein wenig von denen des Engelbrechts haben, der unwirsche Faltenwurf, die Landschaft mit dem für David und Patinir typischen Baumschlag harmonieren wenig mit dem Faltenwurf der Engel, wie man ihn von Bildern des 15. Jahrhunderts her gewöhnt ist, mit den vorn wie auf einer Bühne aufgebauten Figuren. Auf diese Gruppierung sei noch mit einem Worte eingegangen. Wie wir schon sahen, ist es trotz aller Verwandtschaft nicht die des Escorialbildes. Trotz mancher Anklänge läßt sich keine einzige Entlehnung nachweisen. Vielmehr erscheint das Bild, der Komposition nach, wie eine ebenbürtige Interpretation des Vorganges. Die Kreuzabnahme[1] gab links und

[1] Dvořák hat das Bild richtig ausgedeutet (Kunstgesch. Anzeigen 1908, Rezension des Buches von Voll). Eggert (Entwicklung der menschlichen Figur . . . Tübinger Dissertation 1910) findet, wohl von Voll beeinflußt, in der Komposition

rechts zwei Gruppen von je drei Personen. Dem vollständig überschaubaren, nach vorn geneigten Johannes entspricht rechts die Magdalena. Ebenso korrespondieren die Magdalena links und der Tragende rechts, auch Kopf- und Armhaltung ist analog. Doch ist die Magdalena in die rückwärtige Zone gestellt, der Tragende steht vorn. Die Symmetrie wurde noch deutlicher gebrochen durch die beiden anderen Figuren, deren beidemale nach rechts geneigte Köpfe allein sichtbar sind. Links wurde die Figur in die Ecke gestellt, rechts zwischen die Magdalena und den Tragenden. Zwischen diesen beiden Gruppen die Mitte, die außerordentlich kräftig durch Christus mit den weit abgehobenen Armen, den Nikodemus und den auf der Leiter stehenden Knecht betont wird. Die höchst feierliche, eindrucksvolle Pose des Christus wird nochmals und doch mit feinster Variation (der schlaff umknickende linke Arm der Maria) wiederholt, so daß das Bild gleichsam von zwei mächtigen Diagonalen durchfurcht wird.

Von gleicher Gesinnung zeugt das Neapler Gemälde trotz aller Schwäche noch. Ein anderer Moment ist gewählt. Auf dem Bilde im Escorial wird der Leichnam vom Kreuz herabgelassen, der Knecht hält noch den Arm hoch, der Greis hat Christus noch nicht fest gefaßt, er stützt ihn mit dem Oberkörper. Auf unserem Bilde haben beide Träger fest zugefaßt und nun geht der eine mit eiligem Schritte (möchte man meinen) vorwärts. Die neue Situation ist nicht weniger geschickt ausgenützt. Der Vorwärtsschreitende nimmt jetzt die Mitte ein, er steht genau vor dem Kreuzesbalken. Links und rechts je vier Personen. Der stehenden Magdalena rechts entspricht links Johannes, der knieenden Maria die knieende Magdalena. Beide rahmen gewissermaßen den Akt ein, hinter ihnen je drei Figuren, links hintereinander in die Tiefe führend, rechts die beiden Magdalenen gegeneinander geneigt, zwischen ihnen weiter rückwärts der Mann. Also

---

dieses Bildes im Parallelismus der Linien das altertümliche. Der Gleichklang der Worte war hier anscheinend der Verführer. Gerade die Art, wie hier der Parallelismus der Linien ausgenützt wurde, zu einer Aufteilung des Bildganzen, das so mit einem Blick gefaßt werden kann, ist fundamental neu. In der Gotik wurde Parallelführung von Linien hauptsächlich als Stimmungsfaktor benützt. Die hin- und widerstrebenden Linien spiegelten das Psychische wieder, sollten nicht das Bild klären. Es ist gar nicht zu verkennen, mit welcher Energie Rogier hier neue Wege einschlug. Erst Goes wagte wieder so eigenmächtige Kompositionen hinzustellen. So ist seine Anbetung der Hirten vom Portinarialtar eines der sehr seltenen Bilder, die in nichts an Rogiers Bladelinaltar erinnern, ebenso seine Wiener Beweinung. Man vergleiche damit, rein auf die Komposition hin, die Gestaltungen des Bouts und Memling in ihrem Verhältnis zu Rogiers Bearbeitung dieses Themas.

auch hier eine feine Durchbrechung der Symmetrie. Wir werden dieses Prinzip der äußerlich symmetrischen Anordnung mit verschiedener Durchführung in den einzelnen Gruppen noch ein drittes Mal beobachten.

Ich glaube damit den Unterschied und die Ebenbürtigkeit dieser Grabtragung wenigstens in Hinsicht auf die Komposition gezeigt zu haben. Kaum würde man trotzdem wagen, das Bild als Kopie eines Werkes des Rogier mit Sicherheit auszugeben. Es wäre im Gegenteil nicht undenkbar, daß ein Künstler des 16. Jahrhunderts mit Benützung der Kreuzabnahme sich etwas zusammenstaffiert habe. Anders liegen die Verhältnisse schon, wenn wir das Bild im 15. Jahrhundert nachweisen und auch Details namhaft machen können, die selbst ein genauer Kenner des 15. Jahrhunderts im 16. Jahrhundert nicht gut hinzufügen konnte.

Die gleiche Komposition existiert nochmals in einer Federzeichnung im Louvre (Photo Giraudon 430), in Typik und Faltenwurf entschieden weit mehr rogiermäßig als das Neapler Bild. Die Anlage ist nur wenig verändert. Die beiden Engel sind herabgedrückt und füllen jetzt den Raum über der rechts stehenden Magdalena und dem links sich vorbeugenden Johannes. Die Landschaft fehlt begreiflicherweise: wir erkannten sie ja schon stilistisch als Arbeit des 16. Jahrhunderts. Jetzt wird erst die wahre Ursache jener gedrängten Figurenmauer des Neapler Bildes klar. Im Original wird jene kastenartige Bühne gewesen sein wie bei dem Bilde im Escorial. Die Komposition ist gegenüber dem Gemälde ein wenig abweichend. Die Figuren der zwei Gruppen links und rechts sind höher hinaufgezogen worden, die gleichförmige Reihung von sieben Köpfen, wie sie im Neapler Bilde zu bemerken ist, wurde so vermieden. Ganz abgesehen von dem durchaus rogiermäßigen Charakter überhaupt gibt es ein paar interessante Details, die bekunden, daß das Vorbild — denn unsere Zeichnung ist zweifellos eine typische Nachzeichnung — wahrscheinlich spätestens in den 30er Jahren entstand. Da ist einmal die stehende Magdalena en face, die ohnmächtig umzustürzen droht. Auf der Zeichnung ist ihr Gewand deutlich zu erkennen. Sie trägt einen langen Rock, der hoch oben dicht unter der Brust durch einen breiten Gürtel eng zusammengehalten wird. Es entstehen so vom Gürtel strahlenförmig nach oben und unten laufende Falten. Man muß hierbei beachten, daß das Gewand oben geschlossen ist, daß der bis auf den Gürtel reichende Ausschnitt fehlt. Diese letztere Tracht ist die allgemein getragene, sie war mindestens bis in die 70er und 80er Jahre

ähnlich Mode und ist nur in Verbindung mit der Haube zu datieren. Die Tracht unserer Magdalena scheint eine in den 20er und 30er Jahren übliche gewesen zu sein. Mir sind spätere Beispiele nicht bekannt, am ehesten ist die Tracht beim Meister E. S. bisweilen ähnlich. Bei Rogier finde ich sie überhaupt nicht wieder, doch hat sie die Barbara des Werlaltares von 1438 und die Katharina und Stifterin der Louvrezeichnung, die wir aus stilistischen Gründen in die Nähe der vorigen rückten. Auch das weibliche Bild dieses Meisters in London hat es, wohl auch die eine Kerze haltende Frau links auf der Darstellung im Tempel von Daret (1434), dazu mehrere Bilder des Jan van Eyck: die Maria des frühen Berliner Kruzifixes, die Kirchenmadonna, die Palamadonna und die Frau des Arnolfini. Auch auf Witzens hl. Familie in Neapel trägt die Maria dieses Gewand. Bei keinem der späteren Meister, bei keiner der mir bekannten Handschriften nach 1440 finde ich diese Tracht, hingegen bei frühfranzösischen Miniaturen, wie bei dem prachtvollen Gebetbuche 1855 in Wien auf der Heimsuchung (die Frau rechts), oder in der interessanten Handschrift Burney Ms. 257 des British Museums, oder im Gebetbuche der Marguerite d'Orléans der Pariser Nationalbibliothek (fol. 25, Abb. Couderc, Reproduction de Manuscrits de la Bibl. nat., Album de Portraits, Tafel LXV), das zwischen 1426 und 1438 entstand. Wir brauchen aber nicht so weit zu gehen, um Beispiele zu finden. Auch das berühmte Gebetbuch des Herzogs von Berry in Chantilly hat solche: die Frau links im Aprilbilde (Taf. 4 der Publikation des Grafen Durrieu), oder jene ganz links auf dem reizenden Bilde mit dem Aufbruch zur Jagd (August, Taf. 8[1]). Die übrigen Kleidungsstücke, wie der von den Schultern herabgeglittene Mantel der Maria, die Kleidung der knieenden Magdalena finden sich bei Rogier vorzugsweise in den Frühwerken zahlreich.

Für das große Ansehen, das diese Komposition genoß, sprechen aber noch eine Zahl eindeutiger Kopien. Ein Ulmer (?) Meister übernahm die Gestaltung für die Predella eines kleinen Altärchens in der Sakristei des Ulmer Münsters[2].

[1] Auch in den Stichen des Meisters der Liebesgärten findet man diese Tracht. Ich würde auch aus anderen Gründen nicht, wie Lehrs in seinem großen kritischen Katalog 1440—50, sondern zum wenigsten auch die 30er Jahre als Zeit seiner Tätigkeit annehmen. Die sitzende Frau vom Berner Teppich kommt z. B. frappant ähnlich auf seinem Liebespaar wieder vor (L. 22, Abb. bei Geisberg, Meister der Graphik II, Tafel XXI).

[2] Kopien nach Schongauer auf den Flügeln. Abb. Münzenberger und Beissel, ma. Altäre in Deutschland I, Taf. 62. — Dehio (Hdbuch. d. deutsch. Kunstdenkm. III, 515) beobachtete «starke niederländische Einflüsse»,

In Straßburg ist eine weitere Kopie (Nr. 63). Hier hat der Künstler die Vierergruppe zur Rechten durch zwei Magdalenen ersetzt, die wohl eigene Erfindung sind, wie auch der Knecht auf der Leiter. Dieser erinnert an Blesfiguren. Bei den Köpfen der beiden Personen in der Mitte, der Magdalena und dem Tragenden, wird man sehr an den Meister von Frankfurt erinnert. Also vielleicht ein Antwerpener Erzeugnis [1].

Auf der Wiesbadener Ausstellung 1910 war eine Beweinung Christi (Nr. 48), die «in allem wesentlichen» mit dem Bilde in Neapel übereinstimmte [2]. Auch im Provinzialmuseum zu Bonn findet sich die Komposition, in einigen Teilen stark verändert.

Wie bei anderen berühmten Bildern des Rogier finden sich auch Teilkopien aus dem Bilde, zuweilen selbst auf offenkundigen Werkstattbildern Rogiers.

Die kleine, oft erwähnte Kreuzigung in Dresden (Nr. 800) übernahm die Magdalena. Man hat die Figur, wie auch die sonst vorkommenden, fälschlicherweise auf die Magdalena des Escorialbildes zurückgeführt, sie sind aber immer sehr exakte Kopien aus der hier behandelten Grabtragung. Auf dem Dresdener Bild ist das Kopftuch in seiner hinteren Partie, aber nur da, eine treue Kopie von jenem der Magdalena des Escorialbildes. Es scheint das meine Annahme zu bestätigen, daß dieses, eine Kreuzigung in Bonn und andere dieser kleinformatigen Werke im Atelier oder in unmittelbarer Nähe des Meisters hergestellt wurden, wo Zeichnungen nach den Werken des Künstlers noch anzutreffen waren. So nur läßt sich erklären, daß diese Bildchen aus den verschiedensten Stücken der Hauptwerke zusammengesetzt sind [3]. Die andere Gruppe des Dresdener Kruzifixes, Maria und Johannes, ist der Wiener Kreuzigung entnommen. Sollte nicht auch die Magdalena einem solchen bedeutenden Werke entstammen [4]?

---

[1] Die beiden Schächer scheinen freie Varianten des Bildes zu sein, das auch dem Diptychon der Jeanne de France in Chantilly zum Vorbild diente. In der Anordnung der Glieder, hier im Gegensinn, sind sich beide Bilder sehr ähnlich. Ich habe sonst nie gefunden, daß die Füße des einen der beiden Schächer frei herabhängen.

[2] W. Cohen im Cicerone 1910, 222.

[3] Das Dresdener Bild wird man auch stilistisch nicht aus dem 15. Jahrhundert hinausrücken können. Nur der Himmel ist, wie bei der Berliner Kreuzigung vom M. v. F. später hinzu gemalt. Man sieht noch deutlich an einzelnen Stellen den Goldgrund hervorlugen.

[4] Merkwürdigerweise ist das recht unbedeutende Dresdener Bild kopiert worden (Utrecht, Erzbisch. Mus. Nr. 45). Sehr schlecht sichtbar, aber wohl kaum modern.

Eine farbig sehr delikate Kreuzigung im Prado (Anderson 16407), die lange als eigenhändiges Werk des Rogier ging und noch geht[1], mit falschem Dürermonogramm und der Jahreszahl 1513, hat ebenfalls die Magdalena Zug für Zug kopiert. Ihr Kopftuch ist genau jenes der Dresdener Magdalena. Der Gekreuzigte ist, wenn auch nicht wörtlich, doch dem allgemeinen Charakter nach vom Wiener Kruzifix beeinflußt. Die Zeichnung des Schamtuches schließt aus, daß beide Bilder unabhängig voneinander entstanden. Bei der Johannes-Mariagruppe wird recht klar, wie unbedenklich der Meister seine Motive zusammengestohlen hat. Der Johannes ist sicher nach unserer Grabtragung: die Falten links oben neben der Hand der dahinter stehenden Frau, sowie über dem rechten Knie sind sklavisch kopiert. In seine Hände aber ist eine Maria gelegt, die auch aus einem Bilde des Rogier stammen wird, die sich aber trotz zahlreicher ähnlicher Wiederholungen nicht sicher rekonstruieren läßt. Nicht genug damit scheint der Meister die ganz links befindliche Magdalena aus dem Berliner Kreuzigungsbild des Meisters von Flémalle kopiert zu haben. Jedenfalls ist auch hier der Beweis erbracht, daß der Künstler hauptsächlich bedeutende Werke um Hilfe angeht.

Auch hier muß, wie bei der «Madonna vom Kinde umhalst» der eifrige Koffermanns genannt werden. Seine Kreuzabnahme im Depot der Berliner Galerie (Nr. 630 A) entlehnt die knieende Magdalena und den unter dem Kreuzesstamm befindlichen Träger[2]. Woher er sich die anderen Bestandteile verschaffte, soll unten erörtert werden. Die Komposition weist im Aufbau gewisse Aehnlichkeiten mit einem Bilde des Meisters des Marienlebens in Köln (Nr. 141) auf. Man möchte glauben, daß selbst in diesen, einem Meister des 16. Jahrh. sonst geläufigen Dingen Koffermanns dem eignen Genius nichts zutraute.

Unverhohlen übernahm auch der Brügger Meister von St. Sang die Magdalena und wohl auch den Akt in der schon von Scheibler ihm zugeschriebenen Kreuzabnahme des Kölner Museums (Nr. 443).

Selbst Adam Krafft hat eine Kopie der Magdalena auf der Grablegung des Schreyerschen Grabmals von St. Sebald in Nürnberg kopieren müssen. Er mußte bekanntlich nach vorhandenen Gemälden

[1] So bei Passavant, Deutsches Kunstblatt 1853, 223 und im letzten Katalog des Prado (Nr. 1886). Justi, Zeitschr. f. bild. Kunst 1886, 97, meint wohl dieses Bild, das nach ihm schon Philipp II. in seiner Juwelenkammer besaß. Er bezeichnet das Bild richtig als Brügger Schule.

[2] S. Reinach nennt mir eine Kopie dieses Bildes in der Kirche von Montivilliers.

arbeiten. Die Magdalena findet sich am Fußende des Grabes[1]. Ein anderer deutscher Künstler wohl auch Nürnberger, übernahm die Magdalena ebenfalls in einer Grablegung im Gegensinn (Leipzig Nr. 606).

Die Beispiele werden sich sicherlich noch mehren. Besonders werden unter den Bildern, die als Kopie des Escorialbildes hie und da aufgeführt werden, noch manche Wiederholungen unserer Komposition zu suchen und zu finden sein. Hat doch selbst der geniale Geertgen in seiner Wiener Beweinung nicht die Magdalena des Escorialbildes, sondern die unsrige frei übernommen.

Wir können vermutlich von dieser Grabtragung, die so manchem ratlosen und skrupellosen Künstler Anleihen gestattete, auch eine Gruppe von Beweinungen Christi ableiten, die am ausführlichsten durch Seeck behandelt wurden[2].

Zu den bisher behandelten Exemplaren bei Earl of Powis (London), in Brüssel und Berlin (von einem trefflichen Nachfolger), kommt jetzt eine Miniatur im Berliner Kupferstichkabinett[3]. Man könnte auch die von Friedländer[4] erstmalig publizierte Beweinung Christi bei Dario Venables aus Orleys früher Zeit heranziehen, jedenfalls blieb der Meister in der Gestaltung des Johannes und der Maria (vgl. besonders das Stück ihres Gewandes, welches vor dem Akt Christi liegt) nicht unbeeinflußt von dieser Gruppe. Die dazwischenliegenden ähnlichen Gestaltungen des Bouts, Memling und David sind freier behandelt. Wen sollte Orley als rechter Brüsseler auch anders zum Vorbild genommen haben, als Rogier? G. Davids Beweinung der Sammlung Johnson (Bodenhausen Nr. 13) lehnt sich ebenfalls direkt an Rogier an.

Den vier erstgenannten Bildern ist die Maria gemeinsam, die wie auf der Grabtragung ihren Kopf an den des Christus schmerzerfüllt drängt. Der Christusakt ist in Lagerung und Durchbildung der Glieder auffällig verwandt. Es scheint sich dabei um eine aus derselben Zeit stammende Komposition von Rogiers eigener Hand zu handeln, denn das Londoner Exemplar wird so qualitätvoll sein, daß man an Rogier selbst denken darf.

---

[1] Auf Photogr. schlecht sichtbar, vgl. aber die Abb. bei Bode, Gesch. d. deutschen Plastik, S. 135.

[2] Zeitschr. f. bild. Kunst 1907.

[3] Springer, Jahrb. d. pr. Kstslgn. 1907, 90. Die Miniatur wirkt sehr fremdartig gegenüber allen um 1450 geschaffenen, mir bisher bekannten flämischen Miniaturen, gibt aber das »rogierartige« sehr deutlich.

[4] Jahrb. d. pr. Kstslgn. 1909, 22.

Wie dem auch sei, eine befruchtende Wirkung scheint von dieser Komposition ausgegangen zu sein, wobei auch die ähnliche Darstellung des Marienaltars mitgewirkt haben mag. Bouts, Memling, David können sich dieser Gestaltung nicht entziehen, trotzdem daß sie sie gleichmäßig abwandeln, und wenn auch neuerdings die Münchener Pietà dem W. Key zugesprochen wurde, so scheinen doch Kopien aus dem Kreise des Metsijs (z. B. in Antwerpen) zu beweisen, daß auch dieser dem Brüsseler Stadtmaler Tribut zollte.

Nicht so eindringlich lehren uns Kopien eines anderen Bildes des Rogier seinen Wert. Dafür sind diese interessanter und unerwarteter. Wir ertappen sehr solide und bisher als recht bodenwüchsig angesehene Künstler beim Kopieren. M. W. wurde auch hier bei keinem der herangezogenen Bilder der Zusammenhang ermittelt.

In der Münchener Pinakothek findet sich eine Kreuzabnahme, die im Katalog als Werk eines Nachfolgers des Rogier bezeichnet wird (Nr. 104, nicht mehr ausgestellt). Trotz der vielfigurigen, neuartigen Komposition ist das Werk nicht beachtet worden.

Ich wurde durch einige Teilkopien auf das Bild aufmerksam. In Nürnberg fand ich in der Zeichnungensammlung des Germanischen Museums ein unverhältnismäßig großes Blatt, das die rechte Hälfte des Gemäldes reproduziert (Nr. 36, ca. $38^1/_2$: 26 cm). Trotzdem daß beide Stücke bis auf wenige Ausnahmen übereinstimmen, möchte ich doch nicht glauben, daß die Zeichnung nach dem Münchener Bilde gemacht wurde. Die Typen sind reiner im Stil des Rogier gezeichnet. Auf dem Gemälde sind sie kümmerlicher und kleinlicher in der Bildung. Andererseits haben die Köpfe dieses Bildes noch einen Rest von Beseelung, während die Zeichnung schon recht kalte, gleichgültig blickende hat. Wie dem auch sei: ist schon a priori nicht recht wahrscheinlich, daß eine so ungewöhnlich große Nachzeichnung (ich kenne keine einzige so umfangreiche mehr) nach einem kleinen Bilde gefertigt wurde, so mußte diese Ansicht um so begründeter werden, je mehr Kopien es beizubringen gelang. Glücklicherweise fanden diese sich auch. Der die Füße Christi haltende Mann kommt in der unteren Körperpartie wörtlich auf der Kreuzabnahme der Lyversberger Passion vor. Der Akt Christi und der auf der Leiter befindliche Mann sind ohne das Münchener Bild bezw. dessen Vorbild auch nicht denkbar, doch sind sie nicht völlig wörtlich übernommen. Kurioserweise findet sich dann eine genaue Kopie

der die Hände ringenden Magdalena links auf einem bayrischen Bilde von 1491, das vom Katalog des bayrischen Nationalmuseums, wo sich das Bild jetzt befindet (Abb. im Katalog, Nr. 43), frageweise dem Meister Stefan von Wasserburg zugewiesen wird. Auch die Gruppe der Maria mit Johannes und Magdalena stammt aus unserem Bilde. Der Kopf und Rumpf, mit Ausnahme der Arme, ist verändert.

Es gibt ohne Zweifel zu denken, wenn so verschiedenartige Künstler, wie der kölnische und der bayrische hier kopierten. Doch sind die Fälle damit nicht erschöpft. Auch der Kopf des sich nach rückwärts wendenden Kriegers mit steifer spitzer Mütze wurde vom Kölner Meister der Georgslegende in seinem Hauptwerke kopiert (Köln, Nr. 125). Leider kann man das genau nur vor dem Altar selbst erkennen[1]. Die Uebereinstimmung ist ganz evident, wie überhaupt keine einzige der Kopien zu bezweifeln ist. Der Ruhm, den diese Werke der Kreuzabnahme zollen, ist ein zweifelhafter. Die Deutschen waren, wenn nicht skrupellos, so doch wenig feinfühlig der niederländischen Kunst gegenüber. Vermutlich kopierten sie, was ihnen unter die Hände kam. Wenn dabei Werke wie der Columbaaltar so reichlich mit Kopien bedacht wurde, so geschah es wohl auch, weil er sich im bekannten Köln befand. Und vermutlich wurde sehr oft gar nach Zeichnungen von zweifelhaftem Werte kopiert, wie sie sich uns zahlreich erhalten haben. Man wird wohl kaum allzuviel Wert darauf gelegt haben, daß eine solche das Werk eines bekannten Malers, als daß sie ein niederländisches Werk wiedergab.

Ist das Münchner Bild eine Kopie nach Rogier, so wird es aus sich selbst heraus noch stärker sprechen. Nikodemus und Joseph von Arimathia sind im Begriff, den Leichnam Christi auf der Leiter herabzubringen. Es ist, wie wenn beide einen Moment inne hielten. Nikodemus, der mit beiden Händen den Leichnam unter den Armen gefaßt hat, steht fest mit beiden Füßen auf den Leitersprossen, Joseph von Arimathia hält die Füße des Herrn. Er faßt aber recht zaghaft zu, die Füße lasten nicht im geringsten in seinen Händen, dazu der sorglos auf die untere Sprosse gesetzte Fuß! Die Füße des Leichnams sind ihm nur in die Hände gegeben, damit er nicht gänzlich unmotiviert an dieser kompositionell wichtigen Stelle stehe. Dazu haben

---

[1] Eine Umrißzeichnung des betr. Bildes im Jahrb. d. pr. Kstslgn. 1883. Eine nicht zu gute Photographie bei Scheibler-Aldenhoven, Gesch. d. Köln. Malerschule. Es ist das Bild Nr. 6 (Georg kniet vor dem brennenden Doppelrad), in der Fünfpersonengruppe der zweite von rechts.

sich die Arme Christi gleichmäßig vom Körper abgehoben, ohne daß dies durch die Körperlage voll gerechtfertigt wäre, kurz: die alte feierliche Posierung mit starkbetonter Mitte; der Joseph ebensowenig der Situation entsprechend, wie das die Lukasmadonna war. Nichts lehrreicher als der Vergleich mit der Kreuzabnahme des Meisters von Flémalle! Wie dort, unbekümmert um den Beschauer, der Alte vorsichtig mit seiner Last die Leiter herabklettert, wie die beiden unten vom Rücken gesehenen nach dem Leichnam hinauflangen! Es spricht sich darin nicht nur der Unterschied bei den so verwandten Künstlern, sondern der der ganzen vorrogierschen Epoche zu ihm selbst aus. Schon Bouts lenkt wieder in die alten Gleise ein. In seiner Kreuzabnahme in der kgl. Kapelle in Granada handeln die Personen schneller, zweckmäßiger. Interessant bleibt, wie der Meister der Lyversberger Passion trotz alles Festhaltens am rein äußerlichen doch auf seine Art die Szene zu verdeutlichen sucht. Er nimmt dem Joseph jenen bekümmerten Ausdruck im Gesicht, seinen Kopf wendet er zum Bild heraus, es ist recht und schlecht eine Stehfigur daraus geworden, die da sagt: Seht, ich bin da, den Leichnam aufzunehmen. Den Nikodemus suchte er hingegen zu beleben. Man weiß nicht recht, ist es der schwere Körper oder der Schmerz über den Vorgang, der ihn zu dieser Haltung veranlaßt, offenkundig strebte aber der Meister eine Beseelung der Figur an.

Nun die Anlage des Münchener Bildes. Die assistierenden Personen in zwei Gruppen aufgeteilt, links fünf, rechts vier. Links greift die Magdalena aus der Gruppe heraus nach dem Leichnam, rechts wendet sich ihr Gegenüber ab, nur mühsam die Tränen zurückhaltend. Die linke Gruppe ist in zwei Reihen zu drei und zwei Personen nach der Tiefe gestaffelt, rechts sind drei der Figuren schräg hintereinander in den Raum hineingestellt, die vierte hinter diese Reihe. In der linken Gruppe sind die beiden Maria stützenden Figuren einander zugewendet, sie umschließen die Maria. Auf der Seite des Hauptmanns waren drei Köpfe schräg in die Tiefe hineingestellt, auf der anderen kann man die Köpfe der stehenden Figuren gewissermaßen als Eckpunkte eines idealen Rhombus ansehen. Rechts sind die beiden vorn befindlichen Figuren zueinander in Beziehung gesetzt. Der Mann ganz vorn muß die linke Hand an die Waffe legen, die Rechte vor die Brust, das Haupt zum Leichnam erhebend, der andere umgekehrt die Rechte ans Schwert, die Linke vor die Brust, den Blick aus dem Bilde heraus sendend.

Es läßt sich somit sagen, daß wir hier ein ähnliches Kompositions-

prinzip erkennen, wie das der Grabtragung und des Escorialbildes war. Man wird gleiche Intentionen auch im Sakramentsaltar und der Beweinung der Uffizien herausfinden können: betonte Mitte, zwei Gruppen zur Seite, die sich das Gleichgewicht halten, in den einzelnen Figuren oft sich entsprechen, in ihrer Zusammensetzung aber asymmetrisch sind. Wie gänzlich neues Rogier hier brachte, erhellt aus einem Blick auf die Kreuzigungen, Kreuzabnahmen aus dem Kreise des Jan van Eyck und des Meisters von Flémalle.

Schülerwerke des Rogier haben diese Kompositionen, wo jede Figur berechnet ist, nicht. Es mag sein, daß wir das wegen Lückenhaftigkeit des Materials nicht beurteilen können. Es sei deshalb auf einen anderen Punkt hingewiesen. Schulwerke werden leicht erkannt durch ihre Vergröberung des Psychischen. Man wird selten Köpfe finden, die deutlich feine seelische Regungen wiederspiegeln, zumal unter den Werken der uns beschäftigenden Schule. Es ist deshalb um so auffälliger, daß die Feinheit des Psychischen wenigstens einigermaßen in dem Münchener Bilde gewahrt blieb. Die Kriegsknechte rechts «trinken ihren Schmerz in sich», wie Voll sagt, genau wie die Träger des Escorialbildes: sie wollen die aufquellenden Tränen niederkämpfen [1].

Welch reiches Register Rogier zur Verfügung stand, zeigt die linke Hälfte des Bildes. Links rückwärts die noch in ungezügeltem Schmerzensausbruche verzweifelt die Hände ringende Magdalena, daneben die andere, die ihren Kummer bereits beschwichtigte, tränenden Auges nach der herabhängenden Hand des Herrn greift. Vorn die Gruppe mit der hilflos in sich zusammenbrechenden Maria. Hier erscheint auch das Motiv der beiden die Maria umrahmenden Figuren begründeter durch das ohnmächtige Zusammenbrechen der Maria im Gegensatz zu der gleichen Gruppe mit der ohnmächtigen en face gegebenen Magdalena der Grabtragung.

Treu scheint mir der Kopist den Johannes wiedergegeben zu haben, weniger freilich in seiner äußeren Erscheinung. Er muß im Vorwärtsschreiten (die Annahme, daß er fest stehe, ist mit dem Befunde nicht vereinbar) die Maria stützen, kann aber doch den Blick nicht vom Herrn abwenden (oder, um ganz vorurteilsfrei zu sein: Rogier läßt ihn den Kopf zum Leichnam zurückwenden). Es scheint, als ob diese Häufung dreier einander hemmender Momente in einer Person Rogier

[1] Allerdings kann man das nicht mit Voll verallgemeinernd als Charakteristikum der Kunst Rogiers überhaupt verwenden. Rogier hat Szenen von hinströmender Leidenschaftlichkeit im Schmerz gegeben.

besonders eigentümlich war. Auf dem Wiener Kreuzigungsbilde eilt Johannes herzu, sucht noch im Heraneilen die Maria sanft vom Kreuze abzulösen, und blickt selbst klagend zum Kreuz hinauf. Das Eilen überzeugt nicht, ebensowenig wie das Zurückziehen mehr ist als ein Anlegen der Hand. Aehnlich auf dem Kruzifix in Philadelphia, wo Johannes hinzueilt, die ohnmächtige Maria auffängt und zugleich tränenden Auges sich dem Leichnam des Herrn zuwendet. Das gilt dann auch von der Beweinung des Marienaltares. Auch hier der hinzueilende, helfende und doch selbst betrübte Johannes. Bei anderen Künstlern, selbst in den Schulwerken des Rogier, ist die Rolle des Johannes nicht so kompliziert. Auch die Beseelung jeder Figur ist ein ernsthaftes Argument. Ich wüßte keine Schülerarbeit zu nennen, die diesen Anforderungen genügte. Selbst die Passionsdarstellung, die als die vorzüglichste seines Kreises zu gelten hat, die Beweinung im Haag, zeigt deutlich leere Köpfe; der den Schmerzensgebärden korrespondierende Gesichtsausdruck mangelt bisweilen völlig.

Es seien noch ein paar Kopien hinzugefügt, die deutlich machen, an welchen Orten sich das Münchener Bild befunden haben müßte, (die Kopien sind meist im 15. Jahrhundert noch entstanden), um so offenbaren Beifall zu finden. Die bayerischen und kölnischen Künstler, die an so verschiedenartigen Bestandteilen des Bildes Geschmack fanden, stehen nicht allein.

Die Künstler kopierten meist die Maria-Johannes Gruppe. Merkwürdigerweise ist die Maria, wenn auch ähnlich, so doch bei allen Bildern mehr en face gegeben, nicht im Moment des Ohnmächtigwerdens, sondern in dem der Ohnmacht selbst. Die Kopien sind nie ganz genau, wiederholen aber so stereotyp das Motiv der ohnmächtigen Maria mit dem sie von rückwärts stützenden Johannes, daß von der Kreuzabnahme aus die Bilder wohl ihre beste Erklärung finden. Der Brüsseler Meister der Josephsfolge, aus dessen Stil und anderen Indizien mit viel Wahrscheinlichkeit geschlossen werden kann, daß er in Brüssel tätig war[1], übernahm in einem Kruzifix (Brüssel, Museum, aus einer Serie von Passionstafeln) den Oberkörper des Johannes in Haltung und Einzelheiten des Faltenwerkes, wohl nicht direkt nach dem Original.

[1] Friedländer, Jahrb. d. pr. Kstslgn. 1908, 234 und Gemäldekatalog des Berliner Kaiser Friedrich-Museums, S. 276. — Anscheinend werden die Josephsbilder in Berlin und Worms schon in einem Verzeichnis der Gemälde des Charles von Croy auf Schloß Beaucourt (um 1613) erwähnt: «Sechs runde Tafeln, Szenen aus der Geschichte Josephs von Rogier» (vgl. Pinchart, Messager des sciences historiques 1855, 394). Vielleicht sind es auch die sechs Tafeln, die Frasinelli aus Italien nach Frankfurt brachte (Passavant, Messager des sciences historiques 1842, 217).

Ein Teppich in Pienza (Photogr. im Berliner Kunstgewerbemuseum) und ein Kruzifix in München-Gladbach (Abb. Cicerone 1909, 194) kommen weiter in Frage. Auf diesen drei Bildern kommt auch die knieende Magdalena wörtlich gleich vor. Aus welchem Zusammenhange sie gerissen wurde, ist schwer zu sagen.

Eine Kreuzigung, die 1909 im Besitz der French Gallery in London war, hat eben daher seine Johannes-Maria Gruppe. Diese wie der Christus samt Schamtuch kommt merkwürdigerweise — beide Bilder sind sehr unbedeutend — auf Nr. 16 in Aachen wieder vor.

Der Meister der Lyversberger Passion scheint sich auch für seine Kreuzigung bei unserem Werk Rat geholt zu haben.

Selbst Dirk Bouts hat sich nicht davon freimachen können, soweit man nach der unscharfen Abbildung nach der Kreuzabnahme in Valencia urteilen kann (Wiederholung in der kgl. Kapelle in Granada). Unsere Gruppe ist dort auf dem linken Flügel.

Von dort hat Koffermanns vielleicht seine stehende Magdalena, die sich die Tränen trocknet, auf dem Berliner Bilde (630 A), das wir schon oben gelegentlich der Grabtragung erwähnen mußten. Sicherlich hielt er sich in der Johannes-Maria Gruppe an das Vorbild der Münchner Kreuzabnahme. Er fügt sogar korrekt zu der Gruppe die stützende Magdalena des Münchener Exemplars hinzu.

Eine Zeichnung und ein Stich des Peter Huys nahmen sich ebenfalls ein Bild dieser Gruppe zum Muster. Erstere findet sich in Frankfurt («deutsche Schule 15. Jahrhundert», 627) und hat die Johannes-Maria Gruppe, sowie die Magdalena aus der Kreuzigung in München-Gladbach. Der Stich steht diesem Tafelbilde sehr nahe, so daß man in dem Johannes desselben fast das Vorbild sehen möchte[1].

---

[1] Abb. Aukt.kat. Amsler und Ruthardt 1910, 26. 4., Nr. 813. Ein zweites Exemplar sah ich im Plantin-Museum in Antwerpen unter Nr. 3 ausgestellt.

IV.

CHRONOLOGISCHE ORDNUNG DER WERKE DES ROGIER.

EINE Chronologie der Werke Rogiers zu geben, scheint heute fast überflüssig. Es gibt keinen niederländischen Künstler mit Ausnahme Memlings und des weit in das 16. Jahrhundert hineinragenden David, über den man so einig in einer approximativen Fixierung einiger Werke wäre, auch ohne daß das Schicksal ihre Entstehungszeit überliefert hat. Wenn man die abstrusen Behauptungen bizarrer Gelehrter ausnimmt, wie Durand-Gréville und A. J. Wauters, welcher den Columbaaltar dem jungen Memling zuschrieb (neuerdings das Hannetontriptychon des Orley dem Colijn de Coter!), so dürfte Einhelligkeit unter fast allen Forschern herrschen, daß der Bladelinaltar und der Columbaaltar spät[1], die Kreuzabnahme im Escorial, die Trajans- und Herkinbaldszenen, der Johannisaltar in Berlin und der Marienaltar in Granada früh seien, diese vor 1450, jene nach 1450. Zudem haben wir im Beauner Altar ein sicheres Werk der 40er Jahre und in der Medicimadonna eins um 1450.

Es konnte sich also zunächst nur um die Festlegung einzelner berühmter Werke (Lukasmadonna, Wiener Kreuzigung und Sakramentsaltar) handeln, die bis in die letzte Zeit, wenn überhaupt, ganz verschieden datiert wurden. Dann mußte versucht werden, die Entwicklung des Rogier allgemein zu kennzeichnen. Im Verein damit wurde dem Ursprung des Stiles nachgegangen. Es kamen hierbei interes-

[1] Sicherlich aber vor 1459, wo Herlin spätestens aus den Niederlanden zurückkehrte. Die Reise wird durch seine Werke erwiesen.

sante Parallelen zu Firmenich-Richartz' Identifikationsversuch des Meisters von Flémalle mit Rogier zum Vorschein [1].

Wir greifen zunächst diejenigen frühen Bilder heraus, bei denen wir eine allgemeine Zustimmung zu dieser Datierung voraussetzen können um danach Aufschluß über den Charakter des Frühstiles zu erlangen [2].

Die Kreuzabnahme im Escorial darf als berühmtestes und vermutlich eins der frühesten Werke an erster Stelle stehen. Wir haben im Löwener Edelheeraltar eine Kopie von 1443, deren Datum noch nicht als falsch erwiesen ist [3]. Auch ohne diese Hilfe erkennt man im Gegensatz zu den Spätwerken (Cambrai-, Bladelin-, Columbaaltar) und zur Mehrzahl der Werke des Rogier überhaupt imposante, kräftige Figuren von rundlichen Formen, von einer massiven Schwere und Bewegungslosigkeit, die den knapp um sie herumgeführten Rahmen dicht füllen, vor einen altertümlich neutralen Grund gestellt. Eine außerordentlich geringe Zierlichkeit im kleinen wie im großen, das Faltenwerk breitflächig, grobbrüchig gebildet, nur in den Ecken schüchtern spitzes gotisches Schmiedewerk.

Merkwürdigerweise ist noch nie ausgesprochen worden, daß gerade hier der Zusammenhang mit dem Meister von Flémalle äußerst frappant und zudem sehr bezeichnend für das Verhältnis ist, in dem beide Künstler zueinander standen. Schon das ungewöhnlich plastische Herausrunden der einzelnen Figuren weist darauf. Nicht in der Komposition, nicht in der Auffassung des Ganzen bleibt der Meister an den alten Vorbildern haften. In diesen Dingen geht er mit mächtiger Energie schon hier eigene Wege. Nur in den Einzelheiten läßt sich das Nachklingen des Stiles des Flémallers spüren. Die Köpfe und Hände sind es besonders, in denen Rogier sich noch nicht freimachte [4].

[1] Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. X.

[2] Der Begriff «Frühstil» ist insofern inkorrekt, als die Werke teilweise einen selbständigen Charakter zur Schau tragen. Er gilt hier im Gegensatze zu den eigentlich reifen Werken für alle die Bilder, die mit Sicherheit vor 1450 geschaffen wurden.

[3] Am ausführlichsten besprochen von Ch. Piot, Revue d'hist. et d'archéol., t. III (1862), Bruxelles, 179. — Voll leugnet die Echtheit der Jahreszahl, Tschudi (Text z. Berl. Galeriewerk) tritt für Echtheit der Inschrift ein, nennt aber in seinem Aufsatz über den Meister von Flémalle die Darstellung als vom Ende des 15. Jh.

[4] Es war deshalb mißverständlich, wenn Laban die Details von Händen aus diesem Bilde als typische «Rogierhände» abbildete (Zeitschr. f. bild. Kunst 1908, 62). Die typischen findet man auf der Mehrzahl der Porträts und den späten Altarbildern. Sie wurden von der Schule übernommen. Gerade das, was bei der abge-

Das ist wichtig, denn bei keinem Künstler wird das Wort typisch so gern gebraucht wie bei ihm. Kennt man seinen Johannes oder seine Maria, so kennt man sie alle. Es gibt selten einen Typus, der sich nicht auf einem zweiten Bilde nochmals findet. Anders hier. Nie hat Rogier einen so fleischigen Kopf wiederholt, wie jenen des die Füße tragenden Mannes. Man wird unwillkürlich an das Porträt des feisten jungen Mannes (Niccolo Strozzi?) in Berlin vom Meister von Flémalle erinnert. Man vergleiche die fleischige Halspartie mit dem Doppelkinn, das Faltengelagere um die Augen und die erschreckend einförmige Gesichtssilhouette. Aehnlich verhält es sich mit dem Kopf der Maria. Wo sind im Werke des Rogier die geschwungenen, wie nachträglich in das Fleisch eingeschnittenen Augenspalten, die großen und gewölbten Augenlider, wie Schalen das Auge deckend, wo die lange breitrückige Nase, die Zeichnung des Halses (vgl. die linke Halslinie)? Ein Blick auf die Frankfurter Madonna des Meisters von Flémalle macht klar, wo die Verwandten dieser Maria zu finden sind. Auch die en face-Köpfe der Inghelbrechtsverkündigung und der Salting Madonna würden das — vielleicht noch stärker — bekräftigen. Rogier blieb diesem Ideal nicht treu. Er gab die Maria später nicht mehr so matronenhaft, dafür abgehärmter und abgezehrter, mit einem Anflug von Askese[1]. In dem Kopf hier steckt vielmehr noch etwas von der robusten Fleischigkeit des Flémallers trotz aller strafferen Zeichnung. In erwünschter Weise wird das Verhältnis beider Künstler zueinander durch das Kopftuch neu illustriert. Bei Rogier ist es ein derbes Tuch mit kräftig gewelltem Saume, das schwer und massig auf dem Kopf lastet, es ist das wohlbekannte dicke Kopftuch, wohlbekannt aus den Bildern des Jan van Eyck, des Flémallers. Das Arrangement bei Rogier ist wohlüberlegt. Das Auftürmen der Masse über dem Haupte, die Art, wie die Ränder den Kopf einrahmen, wie das Kopftuch schmal an den Seiten ansteigt, um sich gleichmäßig breit in einfach großen, sich begegnenden Linienzügen oberhalb der Stirn zu lagern, zeugt von sorglichster Berechnung. Die Draperie bei der Frankfurter Madonna ist wirrer und gehäufter, altmodischer, wenn man will, erreicht so gut wie keine Wirkung. Der Künstler scheut sich auch nicht,

---

bildeten Hand des Johannes auffällig erscheint, die Schiebungen der Haut auf dem Handrücken mit den zahlreichen Fältchen, sind noch Reminiszensen an die glänzende stoffliche Charakteristik des Fleisches beim M. v. F. Bei Rogier wird man suchen müssen, um ähnliches wiederzufinden.

[1] Beispiele dafür sind die Maria vom Cambraialtar und des Triptychons bei Lady Guest. Rogier scheidet auffällig deutlich zwischen der jugendlichen Maria der Anbetung und der alten Maria der Passion.

ein etwas alltägliches Motiv wie den links herabhängenden (und -fallenden) Knäuel anzubringen. Man findet das z. B. bei der Madonna bei Aynard in Lyon, die Hulin mit Recht dem Broederlam zuschrieb[1]. Blättert man in französischen Miniaturhandschriften vom Anfang des 15. Jahrhunderts, so wird man durchweg das über den Kopf gezogene Kopftuch mit jener rein zufälligen Lagerung und dem einseitig herabhängenden Teile antreffen[2]. Es ist der gleiche Unterschied hier im kleinen, wie in der Kreuzabnahme beider Künstler im großen. Hier ein instinktmäßiges, die alten Schemen mit neuen Einzelbeobachtungen füllendes Arbeiten[3], dort ein absichtliches Umbilden der Vorlage trotz einer Abhängigkeit im einzelnen.

Der Akt Christi bestätigt unsere Auffassung. Es ist der einzige Akt, dem Rogier wenigstens in gewissem Grade eine vorurteilslose Durchzeichnung zukommen ließ. Die linke Hand von außergewöhnlicher Breite und Derbheit (vgl. auch die Rechte der Maria), Rumpf und Arme fleischig, zarte Schatten überhuschen sie. Wo sind da jene spitzen eckigen Ellbogen, wo jener feingrätige rund und straff herausgewölbte Brustkorb mit dem dünnen eingezogenen Unterleib der zahlreichen Kreuzigungen aus Rogiers Kreis[4]! Darf man überhaupt auch nur eins seiner Bilder auf Grund dieses Aktes nähern? Wohl kaum. Selbst die Wiener Kreuzigung, die ich recht früh ansetze, hat einen mageren, spitzigen und überschlanken Akt[5]. In allem herrscht auch jene bewegliche graziöse Zeichnung der Silhouette des Aktes, auf der Kreuzabnahme nichts als großgeschwungene Kurven. Eben diese naturalistische Durchbildung, die Fülle von Fleisch und die vereinfachte Silhouette sind aber typische Merkmale des Stiles des

---

1 Exposition des Primitifs Français 1904, Nr. 13. Photo Giraudon. Ganz unberechtigt Malouel zugeschrieben. — Hulin, Bullet. de la Soc. d'Hist. et d'Archéol. de Gand. 1904, 168 ff.

2 Die Einzelfiguren vom Grabe Philipps des Kühnen in Dijon, die einem zunächst einfallen, haben dieses Motiv nicht; bei ihnen hat der über den Kopf gezogene Mantel die Trauer anzudeuten.

3 Auch Jan van Eyck (Petersburger und Berliner Kreuzigung) muß von diesem Standpunkte, der auf die planmäßige Anlage des Bildes den Hauptnachdruck legt, als der die alten Gefäße nur mit neuem Leben füllende, nicht sie sprengende Künstler angesehen werden, genau wie die vorhergehenden Miniaturisten.

4 Noch stärker übertrieben findet man diese Stilisierung dann bei Metsijs, zumal in kleineren Bildern. Vgl. die Pietà im Louvre (Abb. bei Cohen, Studien zu Q. M.) oder die Kreuzigung bei Fürst Liechtenstein.

5 Sehr bezeichnend: es gibt nicht einen einzigen Christusakt im Umkreise des Rogier mehr mit diesem altertümlichen Schamtuch mit gewellten Rändern. Zu nähern wäre das des Cambraialtars, es ist aber schon ein dünnes, seidenartiges Gewebe.

Flémallers. Man vergleiche, um nur ein Beispiel zu nennen, den Schächer des Frankfurter Fragmentes.

Man könnte auf diese Weise auch bei einigen der anderen Figuren vorgehen. Alle lassen sich nicht durch diesen Hinweis erklären. Aber für die beiden jugendlichen Magdalenen und den auf der Leiter stehenden Knecht wird man nicht vergeblich nach Analogem beim Flémaller suchen.

Ein Wort noch über die Faltenbildung. Auch hier spürt man Anklänge. Man kann diese etwa so charakterisieren: Ein reiches Geknille mit häufigen, gleichsam von Luft gefüllten Faltenstäben, das an einem dicken, wolligen Stoff beobachtet zu sein scheint (Johannes links, Magdalena rechts). Der Saum eines solchen Stückes läuft oft in müdem, nur gering motivierten Auf und Ab, bisweilen aber (besonders bei jenem die Füße der Maria deckenden Teile des Gewandsaumes, der vorn in der Nähe des Knochens endet) kommen Saumstrecken von messerartiger Schärfe vor, die dann in plötzlichem Schwunge umbrechen, um ebenso scharfkantig weiter zu sausen. Diese scharfen Kanten, die wohl an die Ränder dünnen Bleches erinnern mögen, finden sich beim Flémaller außerordentlich häufig und dazu, soweit das von Falten gelten kann, nahezu identisch. Am deutlichsten wohl in den beiden Spätwerken von 1438. Auf der Zeichnung im Louvre der Gewandzipfel vom Mantel der Maria dicht vor dem Stifter, bei der Barbara des Werlaltars die Mantelsilhouette von der vorderen Schulter zum Arm und von hier weiter zum Oberschenkel. Aber auch bei der Kapellenmadonna wird in den zu Füßen der Maria kreisenden Faltenschwüngen etwas ähnliches gefunden werden, wie auch in dem reichen Schatz von Faltenmotiven, aus denen das Gewand der Maria des Inghelbrechtsaltars gebildet ist. Rogier hat hier anscheinend nicht so schnell den Weg zum selbstherrlichen Stile gefunden wie beim Christusakt. Man findet diese Saumführung auch bei der Maria der Beweinung vom Marienaltar. Für die andere Art der Faltenzeichnung mit den dicken reichlichen Langfalten (etwa am Unterkörper der Magdalena rechts) wird man ähnliches auf der Liverpooler Kreuzabnahme finden, für den müden, wellenförmig bewegten Saum am Mantel des Johannes auf den beiden Flügeln aus Flémalle, ohne damit die Möglichkeiten des Vergleichs erschöpft zu haben.

Ein Blick auf Jan van Eycks Madonnen (etwa die Lucca- und die Springbrunnenmadonna), ihr knapper klarer Faltenwurf, belehrt uns, daß wir damit nicht über den engen Bezirk des Vergleichsmöglichen hinausgeraten sind, daß unsere beiden Künstler ein wenig über-

flüssiges, ein wenig phrasenhaft sich aufbauschendes Faltengewirr nötig haben. Es macht uns aber zugleich klar, wie außerordentlich eng unsere beiden Künstler zusammengehören. Jan erscheint demgegenüber auch bei diesem Vergleich als der Mann, der sich natürlicher gibt, das Naturvorbild nicht so stark vergewaltigt.

Leicht gruppieren sich um die Kreuzabnahme einige andere Werke, die ebenso zweifellos früh entstanden. Zuerst die Magdalena der National Gallery, ein Fragment[1].

Nichts spricht wohl für den Zusammenhang mit dem Flémaller so deutlich als Tschudis Zuweisung des Gemäldes an den Meister selbst, wenn er auch anerkannte, daß das Exempel nicht ganz aufgehe und dann nur Rogier in Frage käme. Man begreift Tschudis Zuweisung. Mit dem Typus sind wir vom Meister von Flémalle her vertraut. Die gesenkten Augen mit den großen Augendeckeln, die lange Nase, der Mund mit seinen punktartig eingedrückten beschatteten Mundwinkeln, dazu das Umflorte des Blickes und das dicke Kopftuch mit seiner unordentlich zufälligen Lagerung des Stoffes, all das kennen wir von so manchem Frauenbild des Meisters. In einem solchen Sockel von Falten, aus dem ein schmächtiger Oberkörper herausragt, sitzt auch jene Petersburger Madonna, saß auch das Vorbild der Madrid — Utrecht — Schleißheim — Brüsseler Gruppe. Der Meister von Flémalle liebte diese Art des Sitzens von früh an. Nur überschwemmte und erdrückte er in den beiden Frühwerken den Unterkörper allzusehr mit nach allen Seiten wogendem Gefältel. Kann man schon in der Petersburger Madonna eine Mäßigung erblicken, so ist Rogier, in der Nähe betrachtet, noch energischer eigene Wege gegangen. Selbst im Vergleich zur Petersburger Madonna steckt im Umriß eine völlig neue Energie und größere Einfachheit, in der Faltenzeichnung eine solide Derbheit im Gegensatz zu dem unruhig brodelnden Gewirr beim Flémaller. Der Unterschied läßt sich in London aufs beste durch einen Vergleich mit der als Pendant aufgehängten Salting Madonna deutlich machen. Die Falten dort sind mehr in den Stoff hineingemalt, blaue Schatten übersteigen ganz allmählich die Faltenberge und verlieren sich ins Weiße, bei Rogier ist eine feste breite Linie gezogen, die belichtete Seite wurde aufgehellt, die beschattete in Dunkel gehüllt; nie wird versucht, diese Scheidelinie zu

---

1 Eine Federzeichnung einer lesenden Heiligen, sichtlich Nachzeichnung, die 1519 oder 1517 datiert ist (Braunschweig), ist, wenn nicht nach dem Londoner Werk, so nach einem ähnlichen kopiert. Selbst die an der Ecke sichtbaren Kissen, auf denen die Heilige sitzt, fehlen nicht.

zerstören. Dort ein atemloses Wühlen im Stoff, hier ein fester, klar durchzogener Gewandberg.

Es ist interessant zu verfolgen, daß Rogier in anderen Teilen ebenso konsequent war -- nur die Typik und das Stimmungsmäßige der Personen des Flémallers, scheint's, fesselte ihn stark. Rogier war nie Kolorist in dem Sinne, wie es Jan van Eyck oder der Flémaller waren, wenn er auch eine deutliche Wandlung von den Frühwerken bis zu dem Bladelinaltar durchmachte. Aber daß bei diesem auf den ersten Blick noch so «flémallermäßigen» Bild der Magdalena Rogier schon in seiner ganzen Eigenart malte, ist doch überraschend. Das Inkarnat ist ein einziger feiner gelblicher Ton, in den ohne Unterschied das ganze Gesicht getaucht ist, kaum daß zaghaft ein paar Schatten angedeutet wurden. Auf der Saltingmadonna ist, mit Uebertreibung gesagt, geradezu ein Farbenbukett gegeben. Rote Backen, weiße Fleischfarbe, leichte schwarze Schatten im Auge, die gern aufgesetzten Lichter, alles gibt der Haut einen leicht fettigen und frischen Glanz im Gegensatz zu dem neutralen Inkarnat bei Rogier.

Trotz aller nicht zu leugnenden Anklänge an den älteren Meister bin ich mir nicht klar, ob man das Bild wohl zu den frühesten des Rogier rechnen darf. Die derb sichere Behandlung der Falten, die so charakteristische Zeichnung der Hände lassen mich annehmen, daß wir es mit einem Werke etwa wenig vor dem Beauner Altar, im Anfang der 40er Jahre entstanden, zu tun haben.

Jedenfalls gibt es Werke, in denen Rogier noch rückhaltloser seine Herkunft zu erkennen gibt. Ich zähle besonders den Marienaltar in Granada dazu[1].

Wie ich oben schon ausführte, bin ich der festen Ueberzeugung, daß der Meister von Flémalle im Werlaltar daraus kopierte. Zudem wissen wir von dem Original, daß es 1445 dem Kloster Miraflores von König Juan II. geschenkt wurde. Wenn auch der zweite Teil

---

[1] Es finden sich nur zwei Teile in Granada, das dritte Fragment tauchte vor Jahren im Kunsthandel auf und wurde dem Berliner Museum angeboten (vgl. darüber den Katalog der Gemälde, Kap. VII). Abb. der Tafeln in Gaz. d. B.-A. 1908, XL, 300/1 und Amtl. Ber. a. d. kgl. Kunstslgn. 1908, Nov. — Eine recht unglückliche Bestimmung des Berliner Bildes auf «Schule des Goes» hat Eggert (a. a. O., 49) vorgebracht: Die Zeichnung mit ihren welligen Kurven und die porzellanene Farbe sprächen dafür. Es sind dies sicher keine Spezimina Goesscher Kunst. Tschudi hat im Berliner Galeriewerk vorahnend (die Bilder in Granada waren noch nicht gefunden) vielleicht richtig gesehen. Nach ihm hat der Altar «etwas von Nazarener Kunst in sich». Nach Waagen ist er total restauriert (Kunstblatt 1854, 57, hier eine sehr ausführliche Besprechung des äußeren Zustandes der Bilder).

der Erzählung, von der Schenkung des Papstes Martin V. an den König (der Papst starb schon 1431), von Ponz nicht mit gleicher Bestimmtheit wiedergegeben wird[1], so darf man die Nachricht kaum mehr mit der Begründung ablehnen, Rogier sei erst 1432 Meister geworden, könne demnach das Bild gar nicht geschaffen haben. Houtart hat aus einer gründlichen Lokal- und Dokumentenkenntnis heraus alle Dokumente neu gedeutet[2] und danach sehr plausibel gemacht, daß Rogier schon in seinen Lehrlingsjahren Werke geschaffen haben könne. Wurde doch Daret unmittelbar nach Ablauf seiner Lehrlingszeit Meister und «prévôt» der Zunft zugleich! Ein oder einundeinhalb Jahr darauf arbeitete er schon für den Abt von St. Vaast in Arras den noch erhaltenen Altar, den dieser mit Stolz seinen Gästen zeigte!

Lassen wir diese Fragen beiseite und begnügen wir uns mit dem allgemeinen Zugeständnis, daß der Marienaltar früh sein müsse. Maria hockt auf dem linken Flügel in ähnlicher Lage am Boden, wie die Magdalena in London, ihr Unterkörper steckt wie dort in einem Faltenberg, der, von langen tiefgehenden Falten durchzogen, gleichsam den kräftigen Unterbau zu dem schmalen Oberkörper abgibt. Der Kopf ist auch hier leise träumerisch geneigt, die Augen niedergeschlagen, die Augenlider nach vorn gewölbt, der Spalt noch stark geschwungen[3]. Der Kopf des Joseph ist im Werke des Rogier eine seltsame Erscheinung, unsere Vorstellung ist von den Josephs des Bladelin- und Columbaaltars, nicht von diesem zahnlosen, häßlichsten aller Greise bestimmt. Die sind zwar alte, aber doch schöne Leute mit hoher Stirn und schmalen länglichen Gesichtern. Es ist keine besondere Spitzfindigkeit, wenn man in diesem Konfrontieren des zarten, süßen Mariengesichtes und dem ausgemergelten fratzenhaften einen Rest der alten Ausdeutung der Szene erkennt. Sicherlich ist der Typus dieses Joseph noch durchaus der altertümliche gotische. Er findet

---

[1] Viage de España. Madrid 1793, XII, 57. Ponz sagt ausdrücklich: «Wie man sagt, wurde es dem König Johann II. von Martin V. geschenkt». Später zitiert er jenes Klosterbuch, worin nichts steht als: «Im Jahre 1445 schenkte der genannte König [Johann II.] den Altar . . . . . Dieses Werk wurde von dem großen und berühmten flandrischen Meister Rogier gemalt.» Lehnt man die Tradition von der Schenkung Martins V. ab, so läßt sich die letztere, so bestimmt gegebene Notiz keinesfalls ebenso leicht ausschalten, zumal sie so ausgezeichnet in den Zusammenhang paßt.

[2] Revue tournaisienne, 7. Jhrg. Nr. 3, März 1911.

[3] Die späteren Marien und Frauen Rogiers träumen nicht mehr, sie blicken fest, wenn auch etwas leer. Typisch ist da gerade die Maria des Bladelinaltars die gewiß unserer Maria sehr ähnlich ist. Aber der Blick ist fester, die Augenlider sind flacher, der Spalt kaum noch geschwungen und besonders die Zeichnung des Faltenberges von einer ganz neuen Spitzigkeit und zarten Brüchigkeit.

sich entsprechend auf dem Vermählungsbilde des Flémallers im Prado, und Konrad Witz wählte ebenfalls solch' ausgemergelten Kopf mit spitzem Kinn auf seinem Neapler Bilde[1].

Auf die Führung der Saumlinie bei der Maria des Mittelbildes und ihr Analogon bei der Maria des Escorialbildes braucht nur hingewiesen zu werden. Der Akt Christi scheint mir nicht die Magerkeit der späteren Rogierschen Akte zu haben (zumal auf dem Granadaer Original). Maria hat den erstarrten Leichnam auf die Knie genommen, hält ihn in leidenschaftlichem Schmerze fest umschlungen und netzt sein Gesicht jammernd mit ihren Tränen. Merkwürdig, daß wir dieses gänzliche Aufgelöstsein vor Schmerz, diese schrankenlose Hingabe ebenfalls nur in den Frühwerken antreffen! Sollte mit der Verfeinerung und leisen Erstarrung seiner Zeichnung zum Spätstil auch ein Nachlassen der dramatischen Instinkte des Meisters Hand in Hand gegangen sein? Die Passionsbilder der Spätzeit sind spärlich, aber wenn wir uns an den Cambraialtar halten, so ist das in der Tat wahrscheinlich (die Verdammten im Gegensatz zu jenen des Beauner Altares, die frühen Marien gegenüber der Maria unter dem Kreuz).

Im dritten Bilde ist Rogier vielleicht am meisten er selbst. Es ist unendlich empfindsam und mit einem bewundernswerten Verständnis für psychische Vorgänge wiedergegeben, wie der Christus leise herangetreten ist, wie sich die Maria erschreckt umblickt und Jesus plötzlich zurückweicht, beide Arme abwehrend ihr entgegenhält, daß sie ihn in der ersten Ueberraschung nicht berühre. Die zierlich, fast zu zierlich gestellten Hände mildern dann dieses plötzliche Zurückweichen in ein zartes Abwehren.

Wie sehr Rogier sich damals mühte, momentanes Geschehen durch den Gestus herauszuholen[2], davon zeugt der Berner Trajansteppich[3].

---

[1] Auffällig ist übrigens, wie nahe verwandt der Faltenwurf dieses Joseph am vorderen Knie dem gleichen beim Joseph des Mérodealtars ist. Auf die Aehnlichkeit des Faltenwurfes bei der Maria mit dem der Incehallmadonna des Jan van Eyck wies schon D. Burckhardt hin (Jhrb. d. pr. Kstslgn. 1906). Einstweilen lassen sich daraus noch keine Schlüsse ziehen, trotzdem daß wir auch in der ungewöhnlichen Bildung der Heiligenscheine mit Edelsteinimitationen etwas zu beobachten glauben, was keineswegs der Kunst jener Zeit gemeinsam war.

[2] Man denke auch an die Gruppe der um die Leiter Versammelten, an die umfallende Maria auf der Liverpooler Kreuzabnahme.

[3] Die Fresken wurden schon vor 1440 im Rathause ausgeführt, wie außer dem Stile eine Notiz besagt, die Galesloot in seinen Exzerpten aus Brüsseler Stadtrechnungen brachte (Commission royale d'histoire, 9. Bd., 1867, 478). Danach besuchten 1441 Edelleute das Rathaus, um berühmte Bilder, die anscheinend noch nicht lange angefertigt waren («der stadt tavereel»), zu sehen. Die Notiz wirkt, im Zusammenhange mit den dort mitgeteilten Notizen gelesen, sehr einleuchtend.

Hier ist es links die Frau, die den Zug Trajans hemmt, um von dem einherreitenden Kaiser Sühne für die Ermordung ihres Sohnes zu fordern. Sie ist im Moment in die Knie gesunken, beide Arme gehoben, das Gesicht stracks in das Profil gestellt, wie wenn sie eben herbeigeeilt wäre, sich zu Füßen des Kaisers geworfen hätte und nun zu klagen anheben wollte. Dies jähe plötzliche der Wendungen ist später nicht mehr zu finden. Man denke etwa an die beiden Visionen auf den Flügeln des Bladelinaltars, gewiß Ereignisse, die jähes Ueberraschtsein erwarten lassen. Nichts von alledem hier, ausgeglichene Bewegungen, der Vorgang vollzieht sich mit einer gewissen Selbstverständlichkeit. Das Erlebnis der Figuren liegt im Blick, in einer Erstaunen kundgebenden Bewegung der Hand. Oder spiegelt sich in dem Gebaren der beiden aus dem Paradies Vertriebenen, Adams und Evas (Cambraialtar), etwas anderes als ein eiliges Laufen leise geschwungener Körper? Fast überflüssig möchte es erscheinen, die Plumpheit und Rundlichkeit dieser vor Trajan knieenden Frau, ihre ungegliederte Massigkeit zu betonen. Wenn der Weber gar den Akt des Herkinbald treu wieder gab, haben wir offenbar jenen Typus vom Schlage des Schächers des Frankfurter Fragmentes des Meisters von Flémalle. Bei Szenen, die so reich an Begebenheiten und Figuren waren, vermissen wir auch jene eleganten Figuren der späteren Zeit. Man sucht vergeblich nach einer schönbewegten Figur, wie etwa der Salome des Johannesaltares rechts, des jungen Königs vom Columbaaltare usw. Ein derbes naives Erzählen ohne besondere Delikatesse herrscht. Anscheinend ist das Werk mit der Kreuzabnahme und Lukasmadonna zusammen eines der frühesten in Brüssel gefertigten. Ich finde darin auch die passendste Erklärung für den Beschluß des Brüsseler Magistrats von 1435, daß er nach Rogiers Tode keinen Maler mehr zum Maler der Stadt ernennen wolle. Rogier war früh nach Brüssel berufen worden, um die Werke im Rathaus auszuführen. Um ihn zu halten, ernannte man ihn zum Stadtmaler. Da aber anscheinend Verpflichtungen pekuniärer Art damit verknüpft gewesen waren, gelobte man sich, keinen neuen Stadtmaler mehr anzustellen, damit aus der Ausnahme nicht plötzlich eine Regel würde. Jedenfalls hat Rogier schon 1435 so viel Geld, daß er Renten für Frau und Kinder in seiner Vaterstadt, welche Schuldverschreibungen ausgegeben hatte, kaufte[1].

Wir haben damit sichere Werke der Zeit vor 1450 behandelt.

---

1 Pinchart, Bulletin des Commissions royales . . . . . 1867, 434. — Nach Houtart (a. a. O.), der auch schon eine ähnliche Erklärung gab, ist die angelegte Summe recht bedeutend.

Keinesfalls konnten wir dadurch alle Seiten dieses energievollen, frühfertigen Künstlers kennen lernen. Einiges Gemeinsame bergen schon diese: eine Vertrautheit mit der Typenwelt des Flémallers, zumal den weiblichen, Nachklänge in der Faltensprache, in der Stimmung, die seine Figuren durchzieht; eine lebendige Erzählung, die den Stoff, wenn nicht völlig neu (linker Flügel des Marienaltars), so doch immer interessant und selbständig interpretiert. Auffällig ist die so geringe Zierlichkeit und Feinheit des Gebarens der Person. Der Meister übertreibt noch, wenn er sich hier versucht (der auferstandene Christus des Marienaltars). Die Figuren von der gehaltenen Noblesse des Benehmens wie die Maria des Cambraialtares, die vornehm kalte Maria der Anbetung der Könige in München, der jugendlich adlige König ebenda, oder das von feinster diskreter Anmut in der Haltung erfüllte Mädchen mit den Tauben in der Darstellung im Tempel fehlen vollständig.

Höchst evident scheint mir das Wiener Kreuzigungstriptychon seine frühe Entstehung zu erkennen zu geben [1]. Die Abhängigkeit des Meisters von Flémalle in seiner Berliner Kreuzigung heranzuziehen, möchte als petitio principii angesehen werden. Aber gleich rechts auf dem Flügel stoßen wir wieder auf den Typus der Londoner Magdalena bei dieser Veronika [2]. In Stimmung, Tracht und Typus sind sie Schwestern; nimmt man die Frankfurter Maria des Flémallers hinzu, so sieht man wieder, wo die Ahne dieser Gruppe zu suchen ist, die uns neue Veronika zumal ist sehr erwünscht ähnlich. Hier wäre auch das Kopftuch ganz im Sinne des Flémallers unordentlich und malerisch drapiert. Ueberhaupt dieses dicke Kopftuch mit dem reichgewellten Saume! Es kommt gleich daneben bei der Maria des Mittelbildes wieder vor, wir hatten es auch schon bei der Londoner Magdalena und der Maria des Escorialbildes und auch bei der Magdalena dort. Da es nun auch der Flémaller oft, Daret fast durchweg hat, wird man wohl stutzig, zumal man sich aus späterer Zeit nicht

[1] Das Bild ist m. E. von Voll zu Unrecht bezweifelt worden (Crowe-Cavalcaselle gingen ihm voran). Allerdings ist das Bild angestückt und auch öfters ausgebessert, aber für die Annahme einer Kopie fehlt jeder praktische Zweck. Ich glaube nicht, daß man im 15. Jh., später wäre das Bild unmöglich, ein Stück so getreu mit den alten Stiftern kopiert haben könnte. Man denke nur an andere Kopien früher Werke: Die Palamadonna in Antwerpen, die Springbrunnenmadonna in Berlin, oder gar die Kreuzabnahme von 1488 in Berlin. Das sind typische Kopien. Zudem ist hier die Zeichnung so sorgfältig und ganz wider Kopistenart gefühlvoll, daß wir unmöglich eine Kopie annehmen können. Das Lendentuch und andere Details sind offenbar später übergangen.

[2] Firmenich-Richartz hatte denn auch schon diese beiden Figuren zur Unterstützung seiner Hypothese mit der Barbara des Werlaltares abgebildet (a. a. O., 142).

mehr dieser Tracht erinnert. Es wäre sehr erwünscht, hier ein recht nebensächliches, darum aber um so untrüglicheres Detail in die Hände zu bekommen, um die Bilder wenigstens annähernd festlegen zu können. Unter allen Rogierschen Werken, auch denen seiner Schule, traf ich dieses Tuch nur in der Lukasmadonna, in dem Antwerpener Sakramentsaltar, in der Beweinung der Uffizien, über die ich mir noch nicht klar bin, die aber wohl auch der ersten Periode angehört, und in der Beweinung beim Earl of Powis, die ich aus anderen Gründen früh ansetze (natürlich hat auch die Berliner Kopie eines Schülers das treu übernommen; bezeichnenderweise hat [wir werden bei dem Bilde noch andere Inkonsequenzen beobachten] die Brüsseler Replik dieses Bildes, die vielleicht in der Werkstatt ausgeführt wurde, dieses Kopftuch schon umgeändert). Nur auf dem Columbaaltar (Darstellung im Tempel) ist eine alte Frau rechts, deren Kopftuch verwandt sein könnte. Aber man sieht gerade da, wie das Leinen nicht als wirrer Haufe, sondern fein säuberlich, wie gebügelt, sich knapp an den Kopf anlegt, wie ja überhaupt der Columbaaltar eben durch seinen Faltenstil, die langen, etwas leeren, knapp anliegenden Falten charakteristisches Spätwerk ist (typisch ist besonders das Kopftuch und der Mantel der Maria auf dem gleichen Bild mit dem steil herabgeführten Saum). Ich will nicht behaupten, daß dieses Kopftuch nicht mehr getragen worden sei, nur das scheint mir sicher, daß Rogier und seine Schule es mit der Zeit vollständig ausschieden. Sehr bezeichnend ist es aber, daß z. B. ein so offenbarer Nachahmer des Flémallers wie Colijn plötzlich dieses Tuch fast ständig wieder benutzt. Sollte es nicht mehr als ein Fingerzeig sein, wenn Daret und der Meister von Flémalle fast ausschließlich, ebenso der frühe Rogier und der Flémalle-Nachahmer Colijn das gleiche bevorzugen, dagegen der späte Rogier und seine Schule nichts davon wissen wollen?

Auch die Kleidung scheint mir bei der Stifterin eine spezifisch frühe zu sein. Ebenso eng und hochgegürtet mit gleichen nach oben und unten laufenden Falten ist die Magdalena in London und die die Maria haltende der Kreuzabnahme. Da mir hier das Material nicht so ausgiebig zur Verfügung steht, will ich diese Frage offen lassen, möchte aber darauf hinweisen, daß die Haube dieser Frau m. W. bestimmt nicht mehr nach 1450 getragen wurde[1]. Ich weiß natürlich

[1] Eine Ausnahme ist die Frau des Geldwechslerbildes im Louvre von Metsijs. Absichtlich wurde hier eine ältere Tracht gewählt. Voll müßte doch Beispiele namhaft machen, daß die Kleidung der Stifter auf dem Wiener Altar die «burgundische Tracht von ungefähr 1460» sei.

nicht, ob sie noch hie und da vorkommt, kenne aber aus der Miniaturmalerei der 50er und 60er Jahre sicher datierbare Handschriften, die alle gemeinsam in ihren Bildern eine Abart dieser Haube haben. In der Tafelmalerei dürfte es naturgemäß bei dem spärlichen Material viel schwieriger sein, auch nur ein paar dieser Art zusammenzustellen. Hier taucht erst mit Memling und dem Portinarialtar jene allbekannte bis zum Jahrhundertende herrschende spitze Tüte auf[1].

Für die von mir etwa um 1450—70 angenommen Tracht der Frauen, wobei ein geringer Spielraum nach vor- und rückwärts gelassen sei, berufe ich mich auf die Handschrift der Privilegien von Flandern (Wien Nr. 2583, zwischen 1454—67), auf den Girart de Roussillon (Wien, datiert 1447), Nr. 9232 in Brüssel (der zweite Band eines Jan Mansel, der zweifellos von demselben Künstler ausgeführt wurde, der die von S. Reinach Marmion zugeschriebene Petersburger Handschrift fertigte[2]; letztere stammt sicher aus der Zeit um 1460) und auf die Handschrift ms. fr. 966 der Pariser Nat. Bibl., die bestimmt zwischen 1440 und 65 geschaffen wurde[3]. Hier wären endlich auch die Frauen des Trajansteppichs zu nennen, die meiner festen Ueberzeugung nach in den Trachten eigenmächtig gegenüber den Originalen verändert wurden, wie auch der Hintergrund nach Weberart gefertigt wurde. Ich stimme hier mit dem ausgezeichneten A. Pinchart überein, der schon 1864 erklärte, daß die Tapisserie nach der Tracht nicht vor 1445 gemacht sein könnte. Auf welche Quelle er sich dabei stützte, weiß ich nicht.

Allen diesen Werken ist ein und dieselbe Haube gemeinsam, was bei so verschieden gearteten Künstlern sicherlich auffällig ist. Sie stimmt bis ins kleinste Detail überein und bildet den Uebergang von jener im Frauenporträt bei Rothschild und der anschließenden Gruppe zur Haube des Portinarialtars. Auch an einem weiteren Detail läßt sich die zeitliche Ansetzung kontrollieren. Es ist jener von den Schultern rutschende Mantel der Maria. Auch er findet sich nur auf den Bildern, die wir schon früh setzten, oder die wir wegen Einflusses vom Flémaller aus namhaft machen mußten, auf der Kreuzabnahme, der rekonstruierten Grabtragung, dem Beweinungsbild beim

---

[1] Vgl. das oben über die Hauben der Frauen anläßlich der weiblichen Porträts Rogiers Gesagte (Kapitel III A).

[2] Monuments et Mémoires de l'Acad. des Inscriptions (Fondat. E. Piot) XI, 1904. Gazette d. B.-A. 1903, XXIX, XXX.

[3] C. Couderc, Reproduct. de Manuscrits de la Bibl. Nat. Album de Portraits, Tafel LXXII.

Earl of Powis[1], beim Antwerpener Sakramentsaltar, den ich auch noch vor 1450 setze, der Turiner Heimsuchung, deren Vorbild sicher vor 1450 entstand. Der Unterschied wird im Vergleich zur Maria des Bladelinaltars klar, allerdings ist das Motiv doch nicht ganz jenes. Es wird nicht der von den Schultern herablaufende Saum gezeigt, sondern vielmehr das plötzliche um die Ecke Biegen eines großen Gewandzipfels, dessen Falten aber viel brüchiger sind als bei den frühsten Stücken, auch hier hat es den Anschein, als ob diese Stoffe frisch gebügelt gewesen seien, so scharf knittern sie; die frühen Bilder haben noch den wollig weichen Bruch des Flémallers aus seiner mittleren Periode.

Es scheint schwer, auch aus dem allgemeinen Eindruck des Bildes heraus Kriterien aufzuweisen, die diese an Kostümen gewonnenen Feststellungen ergänzen. Trotzdem kann man m. E. das breite, rundliche der Figuren, ihre geringe Bewegungsmöglichkeit nicht verkennen. Später werden die Figuren schlanker, schmaler, die Eleganz und Geschmeidigkeit (selbst beim alten Joseph) dominiert. Das Gewand bauscht sich noch unnötig, wie von heimlichem Luftzug gebläht stehen die Falten zutage.

Man wird als hauptsächlichsten Einwand gegen die frühe Ansetzung die angeblich so weite und geschickt in die Tiefe gelegte Landschaft anführen. Ich halte prinzipiell die Heranziehung der Landschaft in bezug auf die perspektivische Richtigkeit zu Datierungsfragen in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. für gefährlich. Die Darstellung der Landschaft blieb mehr oder minder gefühlsmäßig. Wählte man wie Jan van Eyck einen hohen Schauplatz, der den Mittelgrund verbarg, so kommt man zu den überraschendsten naturwahren Effekten, war der Künstler gezwungen, wie in dem Barbarabilde (Antwerpen), die Szenerie ins Freie zu verlegen, so wird das Mißverhältnis offenbar. Es ist anzunehmen, daß die häufig behandelten Szenen aus dem Leben Christi eben wegen der Häufigkeit der Darstellung gewisse konventionelle Bestandteile enthielten. Es galt und gilt noch auf lange Zeit hinaus als Regel, Jerusalem als phantastische, vielgebäudige Stadt in

---

[1] Wiederum eine Bestätigung meiner Meinung in bezug auf das Brüsseler Bild: nicht allein das Kopftuch wurde abgeändert, auch dieses Motiv wurde unterdrückt und der über den Kopf gezogene Mantel gewählt. Es schließt das nicht aus, daß das Bild auch in der Werkstatt Rogiers entstand, aber nur später. Der treue Schüler der Berliner Replik hat auch hier das alte Vorbild respektvoller kopiert. Die Berliner Miniatur ist dann in diesen Nebensachen ebenso seltsam wie im großen überhaupt. Sie hat das alte Kopftuch, aber der vom Rücken gleitende Mantel fehlt.

den Mittelgrund zu stellen. Naturaufnahmen in jener Zeit sind eine seltene Ausnahme. Sie wurden durch äußere Umstände veranlaßt. Sei es, daß der Stifter dazu veranlaßte (bei den Limburgminiaturen), sei es, daß die interessante Oertlichkeit den Anstoß gab. Es bleibt bemerkenswert, daß wirkliche Naturaufnahmen eines Gesamtbildes sich kaum in den ständig wiederkehrenden Kreuzigungs-, Beweinungsbildern usw. nachweisen lassen werden, sondern nur in den Bildern wie dem Fischzug Petri, Kalenderdarstellungen, vielleicht auch in der Ueberfahrt Christi (Heures de Turin). Bei Zimmeransichten hingegen ging man entschlossener auf das Naturvorbild als Ganzes zurück.

So kann ich auch nichts von einem Fortschritt in der Landschaftsdarstellung unseres Triptychons sehen. Es sind noch immer die alten, zahlreich hintereinander geschichteten Hügel. Einzig und allein neu ist, daß sie hier nicht links und rechts in die Höhe gezogen sind; im allgemeinen ist diese Landschaft nicht besser und nicht schlechter als die übrigen der Zeit, sie ist sogar weniger naturwahr als die des Jan, dafür aber einsichtiger konstruiert. Es ist der gleiche Unterschied, den wir zwischen der Rolinmadonna Jans und der Lukasmadonna finden werden. Jan verläßt sich auf die frappante illusionistische Wirkung, Rogier hat schon eine Ahnung, daß die Annahme eines tiefen Augenpunktes überzeugender wirkt, daß die nach hinten führenden Linien aufgezeigt werden müssen. Er bleibt aber allzu sehr Theoretiker gegenüber Jan. Im allgemeinen kann man sagen, daß wissenschaftlich richtige Größenverhältnisse auf den Bildern bis ins 16. Jahrh. hinein fehlen. Mehr oder minder gefühlsmäßig waren alle diese Darstellungen [1]. Ich finde auch nichts von der von Voll bemerkten Weiträumigkeit [2]. Deckt man einmal die Anstückelungen des Mittelbildes zu (sie sind sogar auf der Photographie von Bruckmann sehr deutlich sichtbar [3]), so hat man ganz die engbrüstige, schmale Tafel mit den stark beengten Figuren. Die Tafel ist gewissermaßen bis auf den

---

[1] Das gleiche läßt sich auch von den wissenschaftlich so viel besser fundierten italienischen Malern sagen. Kallab (Jahrb. d. ksthist. Sign. d. allerh. Kaiserh. 1900, 52): «Die Bemessung der Größenverhältnisse von Architektur, Landschaft und Menschen blieb bis zum Ende des Jahrhunderts unsicher.» Auch Döhlemann ist letzthin wieder betreffs der niederländischen Malerei zu diesen Ergebnissen gegenüber Kern gekommen (Repert. f. Kstwissensch. 1911, Heft V).

[2] S. 292. Dort auch: «mit weiten luftigen Flächen bedeckt».

[3] Es ist betreffs dieser Anstückelungen kein Zweifel möglich, in der Literatur ist darüber, soweit ich sehe, nichts gesagt. Oberhalb des Querbalkens des Kreuzes ist das Bild durch ein breites Stück angestückt, ebenso links und rechts. Die Silhouette des Armes der Stifterin muß eigentlich knapp neben dem Rahmen stehen, ebenso der Mantelzipfel des Johannes, der geradezu haarscharf am Bild-

letzten Quadratcentimeter ausgenützt; jenes Format der drei späten Altäre, in dem sich die Figuren behaglicher fühlen müssen, ist noch nicht angestrebt. Man darf auf keinen Fall das Bild in seinem jetzigen Zustande als Ausgangspunkt nehmen.

Zu den frühen Werken gehört m. E. auch die Lukasmadonna. Schon 1855 wurde es von dem älteren Wauters, der die gründlichste und noch heute sehr beachtenswerte Studie über den Meister schrieb, der ersten Periode Rogiers zugewiesen[1], desgleichen von Förster[2] und Hotho[3]. Crowe-Cavalcaselle halten es für spät, Waagen nennt es mit der Medicimadonna zusammen, ohne weitere Angaben[4]. Bei der Zaghaftigheit, mit der man sich in rebus chronologicis verhält, sind mir aus der neueren Literatur keine fixierten Urteile zur Hand (Schmarsow erwähnt es einmal beiläufig[5]), doch glaube ich, daß das Bild noch sehr verschieden beurteilt wird.

Schon daß der Künstler den Jan van Eyck nachahmt, spricht für einen etwas hilflosen Meister, der sich auch von ihm wesensfremden Künstlern imponieren ließ. Die Uebereinstimmung mit der Rolinmadonna des Jan ist keine wörtliche; soweit würde Rogier bei einem so wichtigen Bestandteile seines Bildes und bei einer ihm im Grunde so wesensfremden Kunst sich kaum aufgegeben haben. Die Anfertigung einer genauen Kopie war vielleicht auch rein äußerlich unmöglich. Daß aber Jans Bild dem Meister bekannt war, kann m. E. nicht geleugnet werden. Wir haben dreimal dieses komplizierte Motiv einer hochgelegenen Halle mit Blick auf eine vom Fluß durchzogene Stadt, die alle drei sicher in den Kreis des Jan gehören: die Rolinmadonna, die bei Rothschild in Paris und die kleine Burleighhousemadonna des Petrus Cristus in Berlin[6]. Anderes wie die Albertinazeichnung des-

---

rand entlang geführt ist. Auch die glatten Goldränder der Flügel scheinen neu zu sein, doch sind die Flügel jetzt schon um das im Mittelbilde oben angestückte Brett niedriger. Ob unter dem Goldrande ursprünglich etwas saß, kann ich nicht entscheiden, möchte es aber nicht annehmen. Im Inventar Erzherzog Leopold Wilhelms (also vor 1659) werden diese Rahmungen wohl schon genannt: «In einer vergulдten, glatten Ramen» (Jahrb. d. ksthist. Slgn. d. allerh. Kaiserh. I, 2. Teil, S. CXV, Nr. 13). Bei unserer Abb. sind die angestückten Teile unterdrückt worden.

1 Revue universelle des arts 1855, t. II, 95.

2 Geschichte d. deutsch. Kunst, 2. Aufl., II, 94. — Hier sind in anbetracht der Entstehungszeit des Buches oft ganz ausgezeichnet richtige Beobachtungen mitgeteilt.

3 Gesch. d. christl. Malerei, 522.

4 Handbuch d. deutsch. und niederländ. Malerschulen I, 188.

5 Die oberdeutsche Malerei im 15. Jh., Abhandl. d. sächs. Gesellsch. der Wissenschaften. Philos.-historische Klasse XXII, 1904, 29: «gewiß erst nach 1450».

6 Wohl auch die Dresdener Madonna ist, nach den Ausblicken auf den Flügeln zu urteilen, so gedacht.

selben Künstlers oder die Antwerpener Barbara des Jan zeigen die gleiche Vorliebe für hohe Kuppen mit Blick nach unten. Grund genug, ein solches Motiv im Kreise des Jan zu suchen! Oder können Darstellungen aus anderen Kunstkreisen namhaft gemacht werden? Trotzdem wäre natürlich noch gar nicht gesagt, daß gerade Jan den Rogier beeinflußt hätte, es könnte ein Bild seines Kreises dagewesen sein. Wenn nun aber die Disposition des Ganzen bei der Rolinmadonna und der Lukasmadonna so ähnlich ist, so ist für mich kein Grund mehr, zu leugnen, daß hier eine Beeinflussung vorliegt. Man bedenke: dort war ein Stifter zu geben, der die Madonna mit Kind verehrt, hier ein heiliger Lukas sie zeichnend. Sicherlich keine Aufgaben, die dazu zwangen, auf beiden Bildern einen nach hinten von Säulen durchbrochenen Raum zu geben, links einen Einblick in ein zweites Gemach, zwischen den beiden Säulen und den beiden Personen hindurch den Blick auf ein Gartenstück, daran anschließend je einen gemauerten Laufgang mit Zinnen und zwei Personen und dann den in Windungen nach hinten eilenden Fluß mit Bergen am Horizont und einer Stadt am Ufer. Wohlgemerkt, bei total verschiedener Aufgabe alles das gleich! Es wäre geradezu ein Wunder, wenn uns da nicht noch andere Beispiele erhalten wären, falls die beiden wirklich unabhängig voneinander zu denken sind[1]. Man kann sogar noch weiter gehen. Ich glaube, deutlich eine unbewußte Korrektur des Eyckschen Bildes in dem des Rogier zu sehen[2]. Man kann zweifeln, ob die Perspektive bei der Lukasmadonna besser ist, das aber scheint mir einwandsfrei, daß Rogier sich bemüht, seine Raumvertiefung kontrollierbar zu machen, indem er die einzelnen Gebäude dem Auge verfolgbar nach hinten aneinander reiht. Es ist bei Jan oft beobachtet worden, wie das Auge von der Zinne zur Stadt hinunter einen mächtigen Sprung machen muß. Das sichert dem Bilde aber auch seine fabelhafte illusionistische Wirkung[3]. Beim Anblick des Rogierschen Bildes fühlt man sich versucht, sein ganzes Wesen herauszulesen. Das ist sicherlich kein Naturabbild. So sehr

---

[1] Etwas anderes ist es bei den Rundspiegeln mit den das Zimmer wiederspiegelnden Gegenständen. Tschudi nahm an, daß jener des Werlaltars dem Jan abgeguckt sein müßte. Hier bezeugt die Häufigkeit des Vorkommens dieser Darstellungen, daß es sich um allgemein beliebte Dinge handelte. Leicht erklärlich: der starke neue Naturalismus mußte ja zu solchen Spielereien locken.

[2] Ich glaube, daß Voll recht hat, wenn er die Petersburger Verkündigung und die Rolinmadonna als früheste Werke des Jan ansetzt. Indirekt wird das auch durch unseren Vergleich bestätigt. Ich möchte die Lukasmadonna wie auch die Kreuzabnahme im Escorial vor die Mitte der 30er Jahre setzen.

[3] Rosens Annahme, daß Lüttich dargestellt ist, hat für mich viel wahrscheinliches.

Rogier im Detail naturalistisch ist, eine Kopie eines zusammenhängenden Komplexes der freien Natur ist seinem Wesen fremd. Das verrät denn auch dieses Bild. Es verrät aber auch den Zeichner Rogier gegenüber dem Maler Jan. Jan unterschlug gewissermaßen die Zwischenglieder des Mittelgrundes geschickt (in diesem Fall darf das nicht wörtlich genommen werden, da das Vorbild vielleicht so beschaffen war, aber aus anderen Werken des Jan wissen wir's), Rogier bemühte sich redlich, sie aufzuzeigen, obgleich das Ergebnis absolut nicht überzeugend anmutet. Nach der großen Halle folgt links das Gebäude, welches fast bis zum Giebel sichtbar wird, unterhalb desselben ist ein Zinnenkranz, diesen Zinnenkranz wiederholt er noch dreimal, immer kleiner läßt er ihn in das Bild hineinmarschieren. Dem entsprechen die in vier verschiedenen Größen gegebenen Häuser: vorn das große Gemach, dann das Haus, dessen Giebel überschnitten wird, dann rechts das über dem Haupte des Lukas und zuletzt das spielzeugartige Städtchen links. Bei Jan, um es nochmals zu betonen, der große und so frappante Sprung aus dem Nahen ins Ferne. Es ist amüsant zu beobachten, wie sich die gleiche, etwas schwunglose Gewissenhaftigkeit des Rogier auch in der Zeichnung des Flusses verrät. Jan unterschlägt die beiden Ansatzpunkte des Flusses. Da, wo er eigentlich hinter den Zinnen mit seinen Ufern heraustreten müßte, stehen ausgesucht die beiden Säulen. Rogier bemüht sich, obgleich die Säulen das Ufer zu verdecken drohen, doch dem Beschauer alles zu zeigen. Links und rechts sieht man deutlich, wie das Flußufer, die Wellen, an die Zinnen ansetzen. Der Fluß ging dabei natürlich bedenklich in die Breite, und wie nun gar die Lage des Raumes oben angenommen werden muß, das läßt sich kaum ausdenken. Anscheinend hat sich der Meister das Gebäude über dem Fluß gebaut gedacht, denn nach rechts kann der Fluß unmöglich mehr abbiegen, dazu sind die Ansatzpunkte allzu deutlich gemacht. Links ist das Ufer gemauert. So wie er abgebildet ist, ist der Fluß vielmehr eine Art See, der nach rückwärts zu einem Fluß sich verengt. Rogier hat sich bei dem Entwurfe ein Hindernis geschaffen, das er nicht so stark als solches empfand wie wir heute. Möglich, daß Rogier von Jans Bild nur einen allgemeinen Eindruck mitgenommen hatte, daß ihm eine sorgfältige Nachzeichnung fehlte. Bei Jan bewundern wir wieder die großartige Sicherheit, mit der er solche Dinge wiedergab, wobei sein perspektivisches Wissen in Wirklichkeit doch gar nicht so stark fundamentiert war.

Lassen wir es damit genug sein, es gibt noch andere Punkte,

wo wir den Hebel ansetzen können. Schon das gewellte Kopftuch der Madonna war uns ein Fingerzeig. Aber die ganze Figur ist noch stark «flémallerhaft». Wie sie hingegossen in einem Berg von Falten halb sitzend, halb liegend ruht, erinnert unmittelbar an die Maria des Mérodealtars. Auch die Magdalena des Londoner Fragmentes und die Maria des Granadaaltars links wären von neuem zu nennen[1]. Man wird nicht recht klug, ob bei der Lukasmadonna auch jenes Vor-sich-hin-träumen gegeben war. Der Kopf hat in dem Münchener (auch in den Exemplaren in Boston und bei Wilczek) einen etwas blöden, mutterstolzartigen Ausdruck durch den Kopisten bekommen, der ursprünglich nur angedeutet gewesen sein mag. Trotzdem läßt er noch deutlich den Zusammenhang mit dem Flémaller erkennen, besonders gegenüber dem späteren Madonnentypus vom Columba-, Bladelin- oder Cambraialtar[2]. Es ist noch die alte Vorliebe für starke en face Ansicht, die lange Nase, das kleine Kinn, das breite Gesicht, die hoch halbkreisförmig geschwungenen Augenbrauen, die stark gewölbten Augendeckel, der geschwungene Augenspalt, es sind immer wieder die gleichen Merkmale, auch hier in der Kopie noch deutlich erkennbar. Man nehme als besonders schlagenden Gegensatz die späte Maria — ebenfalls en face — des Columbaaltars mit ihren strengen schmalen Zügen oder den fast flächenmäßig projizierten Kopf der Maria des Bladelinaltares. Ebenso deutlich finden wir in der Führung der Saumlinie noch einen Einschlag vom Meister vom Flémalle heraus. Mag sein, daß in der Modellierung der Binnenfalten vieles auf Rechnung des Kopisten zu setzen ist, in der Führung des Saumes war er stärker an das Vorbild gebunden, und er ist in der Tat noch so ähnlich dem Flémaller, wie höchstens jener der Escorial Kreuzabnahme. Stilistisch gehören die beiden überhaupt am nächsten an den Meister von Flémalle heran. Sind es nicht jene schweren Figuren, die sich in dem engen Rahmen drängen? Diese schwergewichtigen, unbeweglichen Massen, wie wir sie von der Kreuzabnahme her kennen, denen die zwanglose leichte Benützung der Glieder noch fehlt?

Brechen wir hier ab, um auch das letzte, dieses allerdings fast

---

[1] Bei der Magdalena gehen die Analogien sogar noch weiter: sie sitzt auch auf Kissen, das Obergewand ist etwas umgeschlagen und läßt beidemale das Pelzfutter und das kostbare brokatene Untergewand sehen.

[2] Man kann hiernach die Güte der Kopien gut beurteilen: die bei Graf Wilczek ist noch ebenso treu, die Gruppe der Kopien in Halbfiguren aber, die durch das Brüsseler (Nr. 650), Casseler (Nr. 3) und Cambridger Exemplar charakterisiert wird, ist typisch boutsisch in den Köpfen mit den schmalen, ausgebuchteten Schläfen.

einmütig in die Spätzeit gerückte Bild in die Zeit vor 1450 zu rücken: den Antwerpener Sakramentsaltar. Es ist ein Körnchen Wahrheit in dieser späten Ansetzung. Man zögert immer wieder, es weiter als in die vierziger Jahre herabzurücken, doch gehört es schon in den Anfang derselben. Sicherlich nicht in die fünfziger Jahre[1]. Leider gibt uns das Wappen des Stifters keinen näheren Aufschluß: Jean Chevrot war von 1437—1460 Bischof von Tournai. Dafür bieten die Trachten, Nachklänge an den Flémaller und besonders die nicht zu verkennenden Unterschiede gegenüber den drei Spätwerken genügend Handhaben. Was den zweiten Punkt anbetrifft, so wird man in der auf dem rechten Flügel links unten sitzenden Frau ohne Bedenken eine wohlvertraute Figur begrüssen[2]. Sie gehört zur Gruppe jener versonnenen Marien und Magdalenen vom Marienaltar, der Lukasmadonna und der Londoner Magdalena. Am nächsten dürfte sie der Lukasmadonna in Faltenwurf und Führung des Saumes stehen, die noch unruhig bewegte Silhouette und Saumlinie findet sich auch oben bei den Engeln. Die Figur der lesenden Alten ist bezeichnend für das ganze Bild. Man erkennt nun unschwer in der Tracht der rechts stehenden Frauen auf der «Taufe» jene von Jan van Eycks Frau. Die Stoffkegel an den Schläfen sind schon ein wenig spitzer geworden[3]. Die Tracht der Männer findet sich ähnlich bei einigen Dedikationsbildern von Miniaturhandschriften der vierziger Jahre. Ich nenne nur das allgemein bekannte Titelbild der «Chroniques de Hainaut».

---

[1] Auch dieses Bild ist in letzter Zeit bezweifelt worden. Ich kann hier nicht ausführlich darauf eingehen. Der Hauptwiderspruch für eine solche Annahme ist darin zu finden, daß es die alten Wappen trägt, die kaum kopiert wurden; das Bild muß also zwischen 1437/60 gemalt sein. Einige Köpfe sind sehr übermalt, das Kolorit scheint allgemein etwas verändert. Andererseits entspricht diese Bestellung durchaus dem Charakter des Jan Chevrot, der nur die allerbesten Künstler mit seinen Aufträgen bedachte, so bei der Brüsseler Augustinushandschrift 9015/16, deren Titelblatt eine der feinsten Miniaturen von etwa 1450 schmückt.

[2] Das Basler Kupferstichkabinett besitzt eine Kopie dieser Figur, die dort schon richtig erkannt ist. Anscheinend hat auch hier den Kopisten das altertümliche der Figur gereizt. — Auf dem Londoner Fragment der lesenden Magdalena, das ich oben als sicheres Frühwerk behandelte, wird links ein Gewandbausch sichtbar, der den Unterkörper einer Frau bedeckt, die ganz analog der Magdalena vom linken Flügel des Sakramentsaltars über den Rahmen hinweg in das Mittelfeld hineinragte.

[3] Die gleiche Tracht wie die Frau links daneben hat jene der Slg. Rothschild (Abb. Laban, a. a. O., 62). Beide verkörpern die modernere Tracht. Es bedurfte nur noch eines kleines Schrittes, um von hier zu jener zu kommen, die schon 1447 die Frauen des Wiener G. de Roussillon tragen. Auch die Frau des Rolin vom Beauner Altar gehört zu dieser Familie. Man kann auch die zwei Figürchen vom linken Flügel des Johannesaltars hinzunehmen.

wo der junge Mann rechts wörtlich gleiche Tracht wie der Bräutigam des Hochzeitsbildes hier trägt. Die gleichen Trippen, der gleiche am Oberschenkel geschlitzte Rock, der steife Kragen und darunter der Pelzstreif[1]. Die Handschrift ist von 1446[2]. Von 1447 ist der Girart de Roussillon in Wien, er zeigt in seinem Titelbilde die gleiche Tracht. Bezeichnend für die schnelle Veränderung ist, daß schon in den fünfziger und sechziger Jahren, wie uns solche Dedikationshandschriften (in der Bibliothek in Brüssel) zeigen, der sehr kurze Rock, der kaum bis über die Taille reicht, und die langen Schnabelschuhe aufkommen, die dann in den Miniaturen des Liedet und Bildern der siebziger und achtziger Jahre bis zum Ueberdruß häufig vorkommen.

Auch das weiße Kopftuch mit gewelltem Rande finden wir noch. Dazu nehme man noch den Faltenstil der Figuren des Mittelbildes, wie die Falten gleichsam noch mit Luft gefüllt sind, wie der Stoff noch weich und wollig ist; besonders typisch ist da die Maria. Später ist das Gewand viel knittriger, straffer, läßt die Glieder deutlicher durchscheinen. Doch treffen wir schon auf uns bisher fremde Motive. Jene entzückende Rückenfigur der Magdalena ist neu. Mit der Linken faßt sie dahin, wo das Herz so ungestüm klopft, mit der Rechten trocknet sie, sich vom Kreuz abwendend, die leise rinnenden Tränen. Diese unaussprechlich diskrete und zarte Fassung kontrastiert lebhaft mit der heftigen, ungestümen der Magdalena des Escorialbildes. Ueberhaupt wirkt dieses Bild wie eine Ueberleitung von den frühen leidenschaftlichen zu den gehaltenen Darstellungen der späteren Zeit. Es wirkt wie eine stille Feier, das bühnenmäßig-unwirkliche des Vorganges ist in nichts verdeckt. Wie aus einem Schauspiele herübergenommen wirken hier die Figuren, der Leidensakt des Herrn soll nochmals verdeutlicht werden. Kein lauter, wilder Schmerz, still trocknet die Magdalena ihre Tränen, die rückwärtige hebt leise das Haupt zum hohen Kreuzesstamme. Links die umstürzende Maria. Johannes, der sie hält, tut es wie auf einer Bühne. Aus seinem Gesicht spricht leise Bekümmernis, doch verbirgt er nicht, daß er hier nur dargestellt ist, um dem Beschauer ein Bild zu geben. Deshalb auch die

---

[1] Gazette archéologique 1883, Abb.

[2] Unbedingt gleichzeitig ist auch die Miniatur. Der darauf dargestellte Dauphin scheint noch nicht einmal 13 Jahre alt zu sein (geb. 1433), der Rolin ist jenem vom Beauner Altar so ähnlich, daß Voll sogar glaubte (in einem Aufsatz der «Süddeutschen Monatshefte»), er sei von diesem Altar kopiert, was ich nicht für unmöglich halte.

leichte Leerheit im Ausdruck. Es sind Figuren, die sich nicht aufrichtig ihren Gefühlen hingeben. Sollte sich darin die leise Erstarrung zum Cambraialtar ankündigen? In der Anordnung der Figuren durchbricht der Künstler einmal das Figurenband seiner Kompositionen, die Figuren sind um das Kreuz herum aufgestellt. Dennoch ist der Künstler nicht viel weiter gekommen. Es sind immer noch die alten übergroßen Figuren, die sich an den Säulen stoßen, die beim Aufstehen an die Kapitelle der Säulen reichen würden, und denen das engbrüstige Hochformat allzu nahe auf den Leib rückt. Es ist außerordentlich bezeichnend, daß wir das nirgends in den späten Bildern finden. Dabei sind die Figuren noch stark rundlich, sie greifen noch nach vor- und rückwärts. Später sind sie alle flacher, platter[1].

Ziehen wir das Fazit aus diesen sechs Bildern. Neben festen Daten bot uns die Tracht Anhaltspunkte. Das dicke wollige Kopftuch mit gewellten Rändern wird fast ausnahmslos bevorzugt, die Gewänder sind weit und schwer und hüllen die Figuren dicht ein, geben ihnen etwas massives, schweres. In den weiblichen Typen hauptsächlich finden wir enge Anlehnung an den Meister von Flémalle, selbst das träumerisch-versonnene, das sie erfüllt, wurde übernommen. Im Faltenstil verfolgen wir, ebenfalls in deutlichem Gegensatz zu allen gleichzeitigen Künstlern, eine enge Verwandtschaft. Als Erzähler ist der Meister anscheinend lebendiger, interessanter als später. Der Meister arbeitet hier mit starken Effekten. Leidenschaftliche Hingabe im Schmerz, jähe Bewegungen, plötzliches Erstaunen scheinen später einer milden Ausgeglichenheit zu weichen. Der Stil des Künstlers ist noch wenig gefühlvoll und zart. Die Bewegungen sind noch nicht von der Delikatesse und Feinheit der Spätzeit, die Figuren sind groß, breit und rundlich, ihre Bewegungen sind noch eckig, doch fehlt Bewegung meist gänzlich, sofern es nicht eine plötzliche, durch den Stoff erforderte ist. Fast durchweg drängen sich die Figuren im Rahmen. Nicht so, daß sie wie im Columbaaltar zu zahlreich im Bilde erscheinen, sondern ihr Körpervolumen scheint den Rahmen zu sprengen. Es sind noch nicht die schlanken schmalen Parallelfiguren, die

---

[1] Das Bild scheint mir ziemlich deutlich Merkmale der Gehilfenarbeit zu tragen. Es sind besonders die drei Kinder des linken Flügels, auch die Braut vom rechten, wo ein eigentümlicher mild-süßer Ausdruck in die Gesichter gelegt ist. Die Zeichnung der Augen und Nase ist nicht so streng und herb, das Gesicht ist zart und leise gerundet. Bei einem Vergleich mit der daneben hängenden Verkündigung eines Nachfolgers wird das noch deutlicher. Besonders die Bildung der Augen ist sehr verwandt. Ich möchte trotzdem nicht behaupten, daß gerade dieser Künstler ausgeholfen habe.

sich leicht hintereinander aufreihen. Die Bilder sind meist noch recht engbrüstig, die Figuren stoßen sich an den Rahmen, ausgesprochenes Hochformat ist bevorzugt, haben wir gar Breitformat, so scheint die Fülle der Körper über das Bild hinaus zu drängen. In späten Bildern haben die Figuren mehr Ellbogenfreiheit.

Wohl wurden die Kontraste in zu scharfes Licht gestellt. Man könnte so die Italienreise als den Inspirator des Umschwunges ansehen. Daß aber der Uebergang sich vermutlich aus sich selbst heraus vollzog, sollen einige Uebergangswerke zeigen, die nur stilistisch, nicht zeitlich denselben charakterisieren mögen. Zuvor noch einige sichere frühe und späte Werke.

Die Heimsuchung, wie sie uns das Turiner Bild bewahrt hat, wird unstreitig zu den frühen Werken gerechnet werden müssen. Ein schmales steiles Hochformat, in dem sich zwei außergewöhnlich große Figuren drängen, Figuren von einer gewissen Derbheit und Rundlichkeit der Bildung, mit einer leichten Ueberfülle von bauschigem Gewand, die den wuchtigen Eindruck noch erhöht. Das Kontrastieren der beiden Figuren ist noch von jener Härte und allzustarken Deutlichkeit, die wir auch früher schon beobachteten. Mag der mangelhaft verkürzte linke Arm der Elisabeth auf Rechnung des Kopisten zu setzen sein (in den späten Werken würde Rogier solche Ungeschicklichkeiten nicht mehr begangen haben), so ist doch das eckige Zusammenknicken der Elisabeth im Gegensatz zur leise geschwungenen Figur der Maria Eigentum des Rogier. Einzelheiten sagen uns nichts neues. Vergleichen wir unsere Maria mit Spätwerken des Rogier, so ist der Unterschied offenbar. Später bekommen alle Figuren eine gewisse Geradlinigkeit und Steife, hier wirkt die einzelne starre Linie allzu starr, zumal ihr die korrespondierende weiche des Flémallers fehlt.

Im Typus der Maria vermag man noch das Nachklingen des Ideals des Flémallers festzustellen. Typisch scheint mir am Original der rückwärts herabrutschende Mantel der Elisabeth gewesen zu sein. Allem Anscheine nach ist das Bild zur Zeit der frühesten Werke, der Kreuzabnahme, Rathausbilder und Lukasmadonna entstanden.

Die Tracht der Maria, zweier der Magdalenen rechts verriet uns schon, wohin wir die Grabtragung zu setzen haben, auch die Verwandtschaft mit dem Escorialbild spricht dafür. Leiten wir nun gar die Gruppe der Beweinungsbilder im Breitformat von diesem hier ab, die Aehnlichkeiten sind zu frappant, als daß das zu weit gegangen wäre, so kann man sogar in einem Bild wie dem beim Earl of Powis

noch ermessen, wie der Einfluß des Flémallers in der Faltenzeichnung nachwirkte. Die Louvrezeichnung mit der Grabtragung hat diesen Charakter ja einigermaßen verwischt, wenn auch das Kostüm der stehenden Magdalena en face so treu wiedergegeben ist, daß wir noch jenes der 30er Jahre erkennen können, wie ich oben schon betonte.

Es muß eine höchst eindrucksvolle, dramatisch erzählte Darstellung gewesen sein. Wie der Christus hinweggetragen wird, die Maria zu Boden gesunken den Kopf an den des Sohnes herandrängt, Johannes, der ihren Schmerz stillen will, die klagende Gruppe der Frauen rechts, es erinnert unwillkürlich an jene noch viel leidenschaftlichere Szene des Marienaltars, wo Maria in namenlosem Schmerze den starren Leichnam umschlingt und jammernd ihre Wange an die seine preßt. Dazu der ehrwürdige Alte, der bekümmert den Kopf der Maria zurückschieben will, und Johannes selbst weinend. Das Werk fügt sich in allem dem Bilde ein, das wir uns vom Künstler in dieser Periode machen.

Früh wurde auch die «Madonna vom Kinde umhalst» geschaffen. Es konnte schon mehrfach von ihr aus auf die Lukasmadonna verwiesen werden, und ich wüßte auch kein zweites Bild mit dem äußerlich bereits recht ähnlichen architektonischen Detail, der gleichen übergroßen Figur und dieser Faltenbehandlung.

Zu den spärlichen Spätwerken dürfen wir m. E. mit Sicherheit das Triptychon bei Lady Guest rechnen. Nirgends treffen wir die Tracht der Magdalena auf dem rechten Flügel als bei der «Darstellung» des Columbaaltars (das Mädchen mit den Tauben[1]). Die Maria aber ist von jenem Schlag der abgehärmten, verweinten Marien, wie sie das Mittelbild des Cambraialtars aufweist. Zu frühen Bildern scheinen mir Analogien zu fehlen. Wohl aber erkenne ich in einem so von Helligkeit durchtränkten Gesicht wie dem der Magda-

---

[1] Merkwürdigerweise trifft man sie in Deutschland bei Syrlin (Ulmer Chorgestühl, delphische Sibylle). Das wamsartige Obergewand mit dem Ausschnitt ist genau das des Bildes bei Lady Guest (auf dem Münchener läßt es sich nicht feststellen), auf allen drei Bildern ist der Ausschnitt durch einen etwa zwei Finger breiten Saum eingefaßt, darunter das Gewand, das die Brüste deutlich durchscheinen läßt. Es scheint mir hier sehr wahrscheinlich, daß Syrlin sich von einem niederländischen Vorbilde aus Rogiers Kreise inspirieren ließ. Auch die cumaeische Sibylle trägt einen Kopfputz, wie er schlagend ähnlich auf einem Vermählungsbilde der «Chroniques de Hainaut» vorkommt (2. Bd. v. Vrelant, Heirat des Königs Artus mit der Königin Ginoivre). — Auch Herlin bringt mindestens zweimal die Haube der Magdalena bei Lady Guest. Soweit wir bis heute sehen, bedachte Herlin nur Spätwerke des Rogier mit Kopien. Er wird wohl auch diese Tracht kopiert haben, weil er sie in Spätwerken seines Vorbildes antraf.

lena mit den elegant geschwungenen Augenlidern, mit jenen jetzt so fest und sicher blickenden Augen, der knappen Angabe von Mund und Auge, dem feingrätigen Bruch des Stoffes die typische Magdalena der Spätzeit. Welch ein Wandel seit jener Londoner Figur!

Die gleichen Merkmale machen es möglich, noch ein weiteres Werk, ein Fragment einer Anbetung der Könige bei Schloß (Paris), in diese Spätzeit zu rücken[1]. Auch hier dürften kaum Zweifel bestehen. Das feinbrüchige, knitterige des Stoffes, die schattenlosen Köpfe mit den elegant gezeichneten Augenlidern, die Fingerbehandlung, alles scheint mir klar zu bezeugen, daß wir ein reifes Werk von außerordentlicher Qualität vor uns haben. Wer die drei stehenden Männer vom linken Flügel des Bladelinaltars in der Durchzeichnung der Köpfe in Erinnerung hat, wird bei Betrachtung des Pariser Bildes unmittelbar an diese erinnert werden, wenn auch das Inkarnat bei ersteren viel rosiger, durchsichtiger ist. Die knappen, schlanken Figuren, ihre völlig durchstilisierten Gesichter sind in der früheren Zeit ganz unmöglich.

Um das Bild dieser Spätzeit einigermaßen zu vervollständigen, seien noch genannt: die Fragmente (Maria? und Joseph) bei Nardus, Suresne[2], dem Bild bei Schloß verwandt, und die wohl teilweise (wie auch der Cambraialtar) von Schülern ausgeführten Bilder: Auferstehung der Sammlung Camberlyn d'Amougies, Pepinghen[3], und der Tempelgang Mariä im Escorial.

Zweifellos gehört die schöne Pariser Zeichnung dieser Spätzeit an. Die Art, wie das Kopftuch knapp anliegt, die Form des Gesichtes, die elegant geschwungenen Augenlider, alles erinnert an die Bilder bei Schloß, Lady Guest oder an den Columbaaltar. Vielleicht ist auch der Flügel mit Margarete und Apollonia in Berlin aus dieser Zeit[4]. Die das Kind mit beiden Händen haltende Madonna scheint ebenfalls eher spät als früh gewesen zu sein.

Die männlichen Porträts sind wohl samt und sonders erst nach 1450 entstanden. Sie zeigen den Meister von seiner besten Seite und dürften zusammen mit dem Münchener und Berliner Altar, dem Fragment der Sammlung Schloß, der Pariser und Londoner Zeichnung, seinen

---

[1] Abb. Gazette d. B.-A. 1907, XXXVIII, 180.

[2] Im Werk über die Goldene Vließ-Ausstellung 1907 abgebildet und als «Katharina» und «alter Mann» bezeichnet. Letzterer ist sicher Joseph.

[3] Les arts anciens de Flandre III, 3. — Ich urteile nur nach der Abb.

[4] Das Gegenstück ist wenigstens in Kopie erhalten, ehem. Sedelmeier in Paris (Joh. Ev. und Joh. Bapt.). Jetzt Slg. Heugel, Paris.

Spätstil am ausgesprochensten vertreten[1]. Werfen wir einen Blick rückwärts auf die Porträts des Flémallers oder des Jan, so ermißt man erst die außergewöhnliche Einseitigkeit unseres Meisters, der aber, was Psychologie des Dargestellten, Vereinfachung der Details anbetrifft, unerreicht dasteht. Rolin mit dem enormen Schädel, dem breiten zusammengepreßten Mund, ist der wahre Typus des rücksichtslosen Machthabers. Das liest man freilich bei Jans Kanzlerbild nicht heraus. In dem Berliner Porträt Karls des Kühnen, das ihn noch als Dauphin zeigt, erkennt man schon die Züge, die den Herrscher Karl charakterisierten, wie er uns geschildert wird[2]: freudlos und ohne Freunde, in Arbeit und Eroberungsgelüsten sich verzehrend. Nicht viel früher wird Rogier das Porträt Philipps des Guten (Madrid, kgl. Schloß) geschaffen haben, dem trotz aller Häßlichkeit ein hoheitsvoller Zug aufgeprägt ist. Man merkt diesem Manne an, wie er von seiner Macht und Würde überzeugt war. Ein Modell, für Rogier wie geschaffen, bot ihm wohl der überraschend rassige Kopf des Lionello d'Este[3]. Bei solchen Bildern erkennt man erst, wo Memling seine Künste erlernte. Man vergleiche hiermit seinen Niccolo Spinelli im Antwerpener Museum: er ist die folgende Etappe der Porträtentwicklung. Auf lange hinaus gab es keine so mutig stilisierten Porträts mehr wie die des Rogier.

Schwieriger liegen die Verhältnisse bei den übrigen Werken, dem Christus am Kreuz in Philadelphia, dem Johannisaltar und der Medicimadonna. Alle drei gehören wohl der Uebergangsperiode an. Bei der Medicimadonna ist es fast sicher.

Sie ist wohl um 1450 entstanden. Das Bild in Philadelphia hat zu wenig Figuren, als daß man mit Sicherheit etwas Genaueres sagen könnte. Man bemerkt nirgends frühe Elemente, das Werk hat aber auch noch nicht jene reine Durchzeichnung der Gesichter. Das außergewöhnliche Format (lebensgroße Figuren) erzwang hier teilweise ein anderes Arbeiten. Für mein Gefühl entspricht die Tafel am besten der Zeit kurz vor 1450. Die enge Verwandtschaft des Johannes mit dem des Wiener Altares kann nicht unbemerkt bleiben.

Beim Johannisaltar fehlen Anklänge an den Meister von Flémalle

---

1 Das bei Cardon, sowie der Berliner Karl der Kühne stehen in der Qualität unter dem Durchschnitt. Das bedeutendste Porträt Rogiers, das der Spätzeit entstammt, ist das leider nicht vollkommen erhaltene bei Frau v. Kaufmann, von einer gesammelten Ausdruckskraft wie kaum ein zweites Porträt des 15. Jhs. Es ist der Typus des Lebenskämpfers dieses Jahrhunderts, eher klagend, edel als männlich und streitbar.

2 Vgl. Pirenne, Geschichte Belgiens, II. Bd. (deutsche Ausgabe), 4. Abschnitt.

3 Burlingt. Magazine 1911. Das Bild ist in die Slg. von Sir Edgar Speyer übergegangen.

oder andere typische Eigenschaften der Frühwerke. Doch unterstützt uns die Tracht ein wenig. Die vordere der beiden Frauen, die auf dem linken Flügel in das Gemach der Wöchnerin eintreten, hat noch jene allgemein in den dreißiger und vierziger Jahren vorkommende Tracht. Auch die tafelnde Frau neben dem Herodes rechts hat wohl etwas ähnliches wie die eine der Frauen des linken Flügels des Sakramentsaltars oder das Frauenporträt bei Rothschild. Der Diener in diesem Zimmer, sowie die beiden an den Flurfenstern lehnenden Männer haben wohl eine dem Sakramentsaltar ähnliche Tracht, doch ist ihr Rock kürzer, die Schnabelschuhe und die Trippen sind spitzer und länger geworden. Auf diese in den übrigen Werken der Zeit vor 1450 ungewöhnliche Männertracht, die aber in den Miniaturen von etwa 1450 ab nahezu 30 Jahre anzutreffen ist, möchte ich den Hauptnachdruck legen. Der Abstand gegenüber den eigentlich späten Werken ist andererseits doch zu deutlich, um es bei den Spätwerken einreihen zu können[1]. In Figuren wie der in leiser Schwingung durchbebten Salome oder dem taufenden Johannes in seiner auskalkulierten Posierung der Extremitäten oder dem Christusakt, bei dem eigentlich kein Körperteil senkrecht auf dem andern sitzt[2], scheint mir der Spätstil eingeleitet zu werden.

Erst in den drei großen Altären sehen wir den Meister diese Andeutungen erfüllen. Die genau ausgerechnete Komposition der Figuren bleibt, aber es wird für stärkere Variation gesorgt. Einzelne Personen treten in die Tiefe, andere hervor, nahezu jede Figur hat ihr eigenes Gepräge von Anmut und Charakter. Das Bild zusammen mit den Flügeln wird jetzt von links nach rechts durchgegliedert, und zwar ist es nicht die Architektur, die die Cäsuren macht, sondern der Mensch oder die Menschengruppe ist der ausschlaggebende Faktor der Anordnung. Am deutlichsten merken wir aber die neue Zierlichkeit. Die Personen agieren mit einer vornehmen Lässigkeit, sie beherrschen ihre Glieder, wissen, daß sie staunendes Gefallen erregen. Die massive Fülle und Derbheit der frühen Werke, ein Erbgut des Flémallers, ist nun gänzlich überwunden.

Werfen wir einen Blick zurück auf die von unsern beiden Künstlern durchmessene Bahn! Wie der jüngere aus dem älteren sich entwickelt,

---

[1] Der Unterschied gegenüber dem Bladelinaltar ist an Ort und Stelle leicht zu erkennen. — Merkwürdigerweise findet sich die gleiche arge Verkürzung des Gesichtes des Zacharias auch bei dem Damian der Frankfurter Madonna. Beide haben auch den gleichen ängstlichen und unbestimmten Blick.

[2] Eggert (a. a. O.) hat das richtig charakterisiert.

ließ sich relativ anschaulich verfolgen. Eine Frage, keineswegs von geringerer Bedeutung, blieb offen. Wo gewann der Meister von Flémalle seinen Stil? Eine Antwort kann hier nur skizziert werden.

Es war Frankreich, das gelobte Land der nordischen Künstler, aus dessen Stamme dieser interessante und so bedeutungsvoll erwachsende Zweig hervorging. Die Hofkunst der Herzöge von Burgund in der Umgebung von Dijon, ihr Maler H. Bellechose, scheint unseren Meister von Flémalle inspiriert zu haben. Seine Tafel mit Szenen aus dem Leben des hl. Dionys im Louvre, die höchstwahrscheinlich um 1415 entstand, ist nahezu das einzige Werk jener Zeit, wo wir eine so eminent verwandte Aktbehandlung antreffen. Und bot nicht gerade der Akt in seiner auffälligen Stofflichkeit beim Meister von Flémalle des merkwürdigen genug? Wo finden wir ferner den Kreuzesstamm vom Dionysbilde mit seiner Maserung und seinen Rissen außer beim Meister von Flémalle? Die Vorliebe für seidene Tücher, orientalische Kostüme und Turbane, fratzenhaft greinende Köpfe, spitze Finger und landschaftsarme goldbedeckte Hintergründe findet sich, außer bei unserem Meister von Flémalle, nur bei diesem Bilde[1], gleich einem Behälter, aus dem die Kunst eines scharfäugigen der Natur gegenüberstehenden Künstlers herausströmt. Es sind die Künste der Stoffmalerei, die er bei Bellechose lernen konnte. Ob das eminente Raumgefühl, die frappant genaue Beobachtung des Lichteinfalls und der Schatten des Mérodealtars hier ihre Nahrung fand, können wir aus Mangel an Material nicht erschließen.

Das aber läßt sich feststellen: das in Kunstfragen über die nördlichen Nachbarn so gebieterisch herrschende Frankreich zog sich die Rivalen selbst heran, die ihm bald darauf das Szepter aus der Hand wanden. Höchst bedeutungsvollen Anteil haben unsere beiden Künstler daran. Sie verkörpern bis heute die einzige deutlich verfolgbare Entwicklungslinie dieser ereignisreichen Jahrzehnte, in denen der Grund zu einer fast 300 Jahre sich fortentwickelnden nationalen Kunst gelegt wurde.

---

1 Weder die Miniaturen noch die frühen «eyckischen» Tafelbilder haben ähnliches. Ich habe nur eine Ausnahme zu machen. Bestimmte Miniaturen der Brüder Limburg (besonders die Massenszenen des Gebetbuches in Chantilly) zeigen in Aktbehandlung, wie in der Vorliebe für fremdartige Stoffe eine ganz auffällige Verwandtschaft mit dem fast gleichzeitigen Tafelgemälde im Louvre. Ich kann hier nur andeuten, daß ich die Miniaturen von Bellechose beeinflußt glaube. Haben wir doch Urkunden, die den Aufenthalt des Paul und Jean von Limburg am Herzogshofe beweisen. In dem Londoner Breviar Johanns ohne Furcht von Burgund glaube ich auch ein Werk ihrer Hand sehen zu dürfen.

VITA.

Ich, Friedrich Horst Winkler, bin am 5. März 1888 als Sohn des Gutsbesitzers Horst Winkler in Prehna (S.-A.) geboren. Ich erhielt Ostern 1907 das Reifezeugnis des Herzogl. Ernst Realgymnasiums in Altenburg (S.-A.), das ich von Anfang an besucht hatte, und bezog die Universität Berlin zwecks Studium der Kunstgeschichte. Von Michaelis 1907 bis Michaelis 1908 genügte ich meiner militärischen Dienstpflicht als Einjährig-Freiwilliger in Wittenberg a. d. Elbe und ging dann auf weitere drei Semester nach Berlin, Ostern 1910 auf zwei Semester nach Wien und dann zwei Semester nach Freiburg i. Br., wo ich meine Studien im Februar 1912 zum Abschluß brachte. Mit Rücksicht auf die vorliegende Arbeit und zur genaueren Kenntnis der Museen unternahm ich in den Ferien wiederholte Reisen nach Belgien, Holland, Frankreich, Spanien, England und Oesterreich. — Ich hörte Vorlesungen der Herren Prof. Vöge, Finke, Rickert; Wölfflin, Dvořák, von Schlosser, Strzygowski, Hildebrandt, Heidrich; Paulsen, Riehl; Schäfer, Redlich; der Herren Dr.Dr. Weisbach; Hermann, Tietze; Eitel.